

หนังสืออ่านประกอบคำบรรยาย

วิชา พื้นฐานอารยธรรมไทย

ตอน ดนตรีและนาฏศิลป์ไทย

๒๕๑๕



หนังสืออ่านประกอบคำบรรยาย

วิชา พื้นฐานอารยธรรมไทย

ตอน ดนตรีและนาฏศิลป์ไทย

๒๕๑๕

ราคา 16.00 บาท

สารบาญ

การไหว้ครูและครอบโขน–ละคร

ธนิต อยู่โพธิ์

เรียบเรียง

คัดจากหนังสือ

พิธีไหว้ครูและตำราครอบโขนละคร

พร้อมด้วย

ตำนานและคำกลอนไหว้ครูละครชาตรี

รวบรวมชำระไว้ในกองการสังคีต กรมศิลปากร

ฉบับพิมพ์ครั้งที่ ๓ พ.ศ. ๒๕๐๒

(หน้า ๑–๘)

(หน้า๔๖–๔๗)

อธิบายความเบื้องต้น

โขนและละครรำ เป็นนาฏกรรมของไทยที่มีและรักษาสืบเนื่องกันมาแต่โบราณ ละครรำนั้น ในสมัยต่อมาอาจแยกประเภทออกได้ตามแบบแผนเป็น ๓ อย่างคือ "ละครชาตรี" ซึ่งแต่เดิมมาชอบเล่นกันในนครศรีธรรมราช และมักจะเล่นแต่เรื่อง "มโนห์รา" เป็นพื้น ชาวนครศรีธรรมราชจึงออกเสียงพยางค์ข้างหน้าสั้น สำเนียงมักหายไป จึงเหลือแต่ "โนรา" อย่าง ๑ "ละครนอก" คือ ละครของชาวบ้านแต่เดิมเป็นศิลปที่ผู้ชายเล่นอย่าง ๑ "ละครใน" คือ ละครในราชสำนักและใช้ผู้หญิงเล่น แต่เดิมมามีได้แต่ของหลวงอย่าง ๑

โขนและละครรำนี้ ต้องถือเอากระบวนเต้นกระบวนรำเป็นสำคัญ เพราะการเล่นโขนเล่นละครเป็นศิลปที่ประณีตมาก จะต้องฝึกหัดกันนาน ๆ จึงจะเล่นเป็นตัวดีได้ บรรดาศิษย์ที่เข้ารับฝึกหัด จึงต้องหัดกันมาแต่เล็ก ๆ เมื่อหัดรำเพลงช้าและเพลงเร็วได้แล้วก็นับว่ารำเป็น พอจะออกเล่นออกแสดงเป็นเสนาหรือนางกำนัลได้ จึงกำหนดให้ทำพิธีไหว้ครู ถ้าหัดปี่พาทย์ เมื่อบรรเลงเพลงโหมโรงได้จบ ก็นับว่าตีเป็น พอที่จะออกงานเช่นสวดมนต์เย็นฉันเช้าได้ ก็ให้ไหว้ครูเช่นกัน และเมื่อครูอาจารย์เห็นว่าศิษย์เหล่านั้นเต้นรำทำเพลงได้ดีแล้วครูจึง "ครอบ" ให้ เท่ากับอนุญาตให้เล่นโขนเล่นละครได้ นับแต่นั้นมาก็เป็นเสมือนว่าศิษย์นั้น ๆ ได้ประกาศนียบัตรประกาศความ "เป็นโขนและครแล้ว นี้เป็นแบบแผนมีมาแต่โบราณ

พิธีไหว้ครูประจำปีของโรงเรียนนาฏศิลป์

ต่อมาเมื่อได้ปรับปรุงการศึกษาของโรงเรียนนาฏศิลป์ขึ้นใหม่ในกรมศิลปากร บรรดาครูอาจารย์ทางนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ ถือกันว่า เพลงหน้าพาทย์ดนตรีบางเพลงและท่ารำบางท่า เป็นเพลงและท่ารำที่ศักดิ์สิทธิ์ ถ้ายังมิได้ทำ "พิธีไหว้ครู" และ "พิธี

ครอบ" เสียก่อนแล้ว บรรดาครูอาจารย์ทางศิลปทั้งหลายก็ไม่กล้าสอนกล้าหัดให้ศิษย์ ด้วยถือกันว่า อาจเป็นผลร้ายแก่ครูผู้สอนและแก่ตัวศิษย์เองด้วย และถ้าเกิดอุบัติเหตุดังกล่าวขึ้นก็มักอ้างกันว่า "ผิดครู" หรือ "แรงครู"

ด้วยเหตุนี้ โรงเรียนนาฏศิลปของกรมศิลปากร จึงได้กำหนดจัดงานพิธีไหว้ครูและพิธีครอบขึ้นเป็นประจำปี โดยปรกติมีปีละครั้ง และจะต้องจัดให้มีในวันพฤหัสบดีซึ่งนับถือเป็นวันครู ในตอนต้นของภาคเรียนภาคแรกของปีการศึกษา เพื่อครูศิลปและนักเรียนจะได้เริ่มสอนเริ่มเรียนกันไปโดยเรียบร้อย และสะดวกใจตั้งแต่ตอนแรกเปิดภาคเรียนภาคต้น พิธีไหว้ครูประจำปีของโรงเรียนนาฏศิลปนั้น จัดทำเป็นระเบียบดังนี้:–

(๑) พระสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์และฉันภัตตาหารแล้วอนุโมทนา

(๒) พิธีไหว้ครูสามัญ

(๓) พิธีไหว้ครูนาฏศิลปและดุริยางคศิลป

(๔) พิธีครอบของครูฝ่ายนาฏศิลปและดุริยางคศิลป

ส่วนพิธีไหว้ครูและวิธีครอบละครชาตรีและละครนอกกับครอบละครในนั้นแต่ก่อนมามีอยู่อย่างไร ขอนำพระนิพนธ์ของสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ซึ่งทรงอธิบายไว้ใน "ตำนานเรื่องละครอิเหนา" มาลงไว้ดังต่อไปนี้

ละครชาตรี

การฝึกหัดละครโนรา หรือ ละครชาตรีนั้น เมื่อหัดรำเพลงได้แล้ว ครูก็สอนให้ท่องบท แล้วสอนให้ร้องและรำทำบทไปจนเห็นว่าพอรำได้ ครูที่ฝึกหัดจึงพาไปให้ครูใหญ่ "ครอบ" เรียกกันว่า "เข้าครู" พิธี "ครอบ" หรือ "เข้าครู" ของละครโนราชาตรีนั้น เป็นดังนี้

ครอบละครชาตรี

ครั้งแรก ครูใหญ่ผู้ครอบเอาเทริดแขวนไว้ที่กลางโรงพิธีตรงพื้น ใต้เทริดลงมาคว่ำขันสาครลายสิบสองนักษัตรไว้และเอาหนังเสือปูบนก้นขัน แล้วครูให้เด็กขึ้นนั่งบน

กันขัน แล้วปลดเอาเทริดลงมาครอบศีรษะให้ทีละคน แล้วให้เด็กลุกขึ้นรำเพลงครู เข้ากับปี่พาทย์จนจบเพลง แล้วเอาเทริดกลับไปแขวนไว้ที่เดิม ทำอย่างนี้ไปทีละคน ๆ จนหมดตัวผู้ที่จะเป็นละคร เป็นเสร็จพิธีครอบ นอกจากตัวจำอวด ซึ่งครูเป็นแต่เอาหน้ากากใส่ให้แทนครอบด้วยเทริดและไม่ต้องรำ เพราะพวกนั้นมักจะรำไม่เป็น ด้วยไม่ได้หัดรำมาแต่เดิม หากแต่เคยเป็นลูกคู่บ้าง เคยเป็นพวกปี่พาทย์บ้าง เคยเห็นเล่นละครชินเข้า ก็เลยสมัครเป็นตัวจำอวดละครไป

ละครนอกและละครใน

ส่วนละครในและละครนอกนั้น ในชั้นแรกครูจะต้องฝึกหัดให้ "รำเพลง" เหล่านี้ คือ ๑ เพลงช้า ๒ เพลงเร็ว ๓ เชิดกลอง ๔ เสมอ เมื่อรำเพลงเหล่านี้ได้แล้ว จึงหัดให้ "รำใช้บท" ครั้นเห็นว่าศิษย์คนใดมีท่วงทีจะเป็นละครตัวใดได้ดีต่อไป ก็หัดเพลงรำสำหรับละครตัวนั้นเพิ่มเติมต่อไปให้อีก ทั้งรำเพลงและรำใช้บท ตลอดจนถึงกระบวนรำตามแบบโขน เช่น ท่ายักษ์ ท่าลิง เป็นต้น

เมื่อฝึกหัดท่ารำเบื้องต้นดังกล่าวนี้ได้ตลอดแล้ว ครูจึงครอบให้เป็นละคร ครูผู้ครอบละครนั้นจะต้องเป็นผู้ที่สูงอายุและมีชื่อเสียงในการเล่นโขนเล่นละคร จนคนโดยมากยกย่องเป็นครูบาอาจารย์กันแล้ว และต้องเป็นครูผู้ชาย ส่วนครูผู้หญิงนั้น แม้จะทรงความรู้วิเศษเพียงไร ก็ถือกันว่าเป็นครูครอบไม่ได้ ปรากฏว่าในรัชกาลที่ ๔ ได้ครูเกษ ซึ่งแต่เดิมเป็นตัวพระราม โขนข้าหลวงเดิมในรัชกาลที่ ๓ เป็นผู้ครอบ ส่วนครูครอบโขนละครที่ปรากฏมีชื่อเสียงต่อมา ก็คือ พระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) กับพระยาสุนทรเทพระบำ (เปลี่ยน สุนทรนัฏ)

ครอบละครนอก

การครอบละครนอกในกรุงเทพฯ ทำพิธีพิสดารมาก เบื้องต้นต้องหาฤกษ์และหาโรงพิธีให้กว้างขวางพอแก่การ มักทำที่โรงละครแห่งใดแห่งหนึ่ง และมีเจ้าของละครเป็นผู้จัดการอุปการะด้วย จึงจะทำการได้สะดวก

ลักษณะจัดโรงพิธีครอบละครนอกนั้น ทางด้านหุ้มกลองฝ่ายหนึ่ง จัดเป็นหน้าพระ มีเตียงตั้งพระพุทธรูปไว้ชั้นสูง ชั้นรองลงมาตั้งเทวรูป ถัดลงมาตั้งหัวโขนของเก่าที่นับถือเป็นครูบัธยาย คือ หัวฤๅษี ๑ พระอิศวร ๑ พระวิศณุกรรม ๑ พระพิราพ ๑ พระลักษมณ์ ๑ กับ ชฎา ๑ รัดเกล้า ๑ หนังค่างสำหรับครอบหัวจำอวด ๑ ทางด้านหุ้มกลองอีกฝ่ายหนึ่ง จัดตั้งวงปี่พาทย์ มีเครื่องบูชาตั้งทั้ง ๒ ฝ่าย และปี่พาทย์นั้นต้องหาตัวครูที่สำคัญมาตีตะโพน เพราะสมมติผู้ที่ตีตะโพนเป็นตีพระประคนธรรพ (๑) ในการไหว้ครู ครูผู้ครอบละครอยู่ในมณฑลที่กลางโรงพิธีกับพวกศิษย์ทั้งปวง

การพิธีที่ทำนั้นเป็น ๓ ภาค คือ ๑ พิธีสงฆ์ ๒ พิธีไหว้ครูและ ๓ พิธีครอบ

ภาคที่ ๑

พิธีสงฆ์นั้น นิมนต์พระมาสวดมนต์ในตอนบ่ายให้พวกศิษย์ฟังสวดมนต์เหมือนทำนองพิธีโกนจุก รุ่งขึ้นเช้าเลี้ยงพระครั้นพระสงฆ์กลับแล้วจึงเริ่มทำพิธีไหว้ครูต่อไป

ภาคที่ ๒

ครูที่จะครอบนุ่งขาวห่มขาว เริ่มการพิธีนำศิษย์จุดธูปเทียนบูชาพระและบูชาครูบัธยายทางหน้าพระ เรียกหน้าพาทย์ให้ทำเพลงสาธุการ แล้วหันหน้ากลับไปบูชาพระประคนธรรพทางปี่พาทย์ เมื่อบูชาพระประคนธรรพแล้วหันหน้ากลับมาทางหน้าพระอีกคราวนี้ครูเรียกหน้าพาทย์ให้ทำเพลงต่าง ๆ บูชาครูบัธยายเรียงเป็นลำดับกัน คือ:-

(๑) ทำเพลง เหาะ บูชาพระอิศวร

(๒) ทำเพลง กลม บูชาพระวิศณุกรรม

(๓) ทำเพลง รอน บูชาพระพิราพ

---

๑. พวกละครเรียกกันว่า พระประโคนทับ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชวิจารณ์ว่าที่ถูกนั้นคือ พระปรคนธรรพ หมายความว่า พระฤๅษีนารทผู้เป็นครูดนตรี

(๔) ทำเพลง เชิดฉิ่ง บูชาครูนาง

(๕) ทำเพลง แผละ บูชาพระยาครุฑ (๑)

ครั้นทำเพลงบูชาครูปัธยายเสร็จแล้ว ครูจึงเรียกหน้าพาทย์ให้ทำเพลงลงสรง แล้วประโปรยน้ำหอมสรงเทวรูป ครั้นเสร็จแล้วครูจึงเรียกหน้าพาทย์ให้ทำเพลงโปรยข้าวตอก ครูลุกขึ้นนำศิษย์รำถวายเครื่องพลีกรรมครูปัธยายและพระประคนธรรพ ครั้นรำถวายเครื่องพลีกรรมแล้วจึงเซ่นสุรา เรียกหน้าพาทย์ให้ทำเพลงนั่งกินและเพลงเซ่นเหล้า ครั้นเซ่นเสร็จแล้วจึงพร้อมกันสมโภชครูปัธยาย ปี่พาทย์ก็ทำเพลงทำขวัญ ครูกับศิษย์พร้อมกันเวียนเทียนเตียงมณฑลและวงปี่พาทย์ครบ ๓ รอบ แล้วครูเจิมจุณเทวรูปและหน้าโขนเป็นเสร็จพิธีไหว้ครูแต่นี้เริ่มทำพิธีครอบต่อไป

ภาคที่ ๓

ลักษณะพิธีครอบละครนั้น เอาขันสาครลายสิบสองนักษัตรคว่ำไว้กลางโรงตรงหน้าพระลงมา (เหมือนแบบครอบละครโนราชาตรี ผิดกันแต่ไม่ใช้คลุมด้วยหนังเสือ) มีผ้าขาวปูบนก้นขัน ตัวครูผู้ครอบเอาหนังค่างใส่ในหัวฤๅษีแล้วเอาขึ้นสวมศีรษะสมมุติตนเป็นพระฤๅษี (๒) เรียกหน้าพาทย์ให้ทำเพลงพราหมณ์เข้า แล้วถือไม้เท้ารำเข้ามานั่งบนก้นขันเรียกหน้าพาทย์ให้ทำเพลงมหาฤกษ์ แล้วเรียกศิษย์ที่จะครอบเข้าไปครอบทีละคน ครูเจิมให้แล้วถอดหัวฤๅษี (กับหนังค่าง) ออกจากศีรษะตน ครอบศีรษะให้ศิษย์ก่อนแล้วเอากลับมาใส่อย่างเดิม จึงเอาหัวโขนพระอิศวรกับหัวโขนพระพิราพครอบให้เป็นลำดับกัน แล้วรดน้ำสังข์ใส่ด้ายมงคลที่ศีรษะศิษย์และให้ใบไม้มงคลทัดหู คือใบเงินใบทอง หญ้าแพรก ดอกมะเขือ มัดเป็นช่อ ผู้ที่จะเป็นยืนเครื่องให้ทัดหูขวา ผู้ที่เป็นนางให้ทัดหูซ้ายครูทำให้ดังกล่าวมานี้ทีละคนจนครบตัวผู้ที่จะครอบเป็นละคร

---

๑. ที่ว่าเพลงบูชาตรงนี้ ที่แท้เป็นเพลงเชิญประชุมครูปัธยาย เพลงเชิดฉิ่งที่ ๔ เข้าใจว่าเชิญครูละคร เพลงแผละที่ ๕ เข้าใจว่าเชิญพระนารายณ์ซึ่งทรงครุฑ ควรอยู่เป็นที่ ๒ ในลำดับ

๒. พระฤๅษีที่ครอบละครนี้ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชวิจารณ์ว่าคือพระภรตฤๅษี ซึ่งเป็นผู้คิดการเล่นละคร

ครั้นครอบแล้วครูจึงเรียกหน้าพาทย์เพลงช้ากับเพลงเร็วให้ศิษย์รำ "ถวายมือ" พร้อมกัน ครั้นรำถวายมือจบแล้วครูเรียกหน้าพาทย์พราหมณ์ออก ครูรำออกไปพอพ้นมณฑลพิธีแล้วถอดหัวฤๅษีออกจากศีรษะของตน เป็นเสร็จการพิธีครอบเพียงเท่านั้น

พิธีครอบละครที่กล่าวมานี้กินเวลาช้ามาก ถ้าจำนวนศิษย์มาก ตั้งแต่ลงมือเลี้ยงพระสงฆ์ไป บางทีไปเสร็จการพิธีเอาราวบ่าย ๓ นาฬิกา ถ้าจำนวนศิษย์ที่จะครอบน้อยก็ค่อยเร็วเข้าสักหน่อย ลักษณะครอบละครนอกสืบได้ความดังแสดงมานี้

ลำดับเพลงไหว้ครูโขนและละคร

(สำหรับในการรำ)

แต่สมัยรัชกาลที่ ๔ จนปัจจุบัน

๑.	สาธุการกลอง	(รัวธรรมดา)
๒.	ตระประคนธรรพ	(รัวเฉพาะ)
๓.	ตระเชิญ	(รัวธรรมดา)
๔.	โคมเวียนหรือเหาะ	(รัวธรรมดา)
๕.	โหมโรง, วา	(รัวธรรมดา)
๖.	ตระบรรธมสินธุ์	(รัวธรรมดา)
๗.	แผละ	(รัวธรรมดา)
๘.	กลม	(รัวธรรมดา)
๙.	กราวนอก	(รัวธรรมดา)
๑๐.	กราวใน	(รัวธรรมดา)
๑๑.	เพลงช้า, เพลงเร็ว, ลา.	
๑๒.	เชิดฉิ่ง	(รัวธรรมดา)
๑๓.	คุกพาทย์	
๑๔.	องค์พระพิราพ	(ปฐมแล้วรัวธรรมดา)
๑๕.	ลงสรง	
๑๖.	เชิด	
๑๗.	รำดาบ	(รัวเฉพาะ)
๑๘.	เสมอผี	(รัวธรรมดา)
๑๙.	เสมอมาร	(รัวธรรมดา)
๒๐.	นั่งกิน	(รัวธรรมดา)

๒๑. เซ่นเหล้า

๒๒. โปรยข้าวตอก (รัวธรรมดา)

๒๓. พราหมณ์เข้า (รัวเฉพาะ)

๒๔. เสมอสามลา (รัวธรรมดา)

๒๕. มหาชัย

๒๖. เสมอเถร (รัวเฉพาะ)

๒๗. พราหมณ์ออก (รัวเฉพาะ)

๒๘. เวียนเทียน (รัวธรรมดา)

๒๙. กราวรำ

๓๐. เชิด

๓๑. เสมอเข้าที่ (รัวธรรมดา)

๓๒. กราวรำ

ร้อง รำ ทำเพลง

"เสฐียรโกเศศ"

คัดจากหนังสือ

ที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพ

หลวงวัยวุฒิปรีชา (ม.ล. ไวยวัฒน์ กุญชร)

ณ เมรุวัดโสมนัสวิหาร

วันที่ ๒๑ พฤษภาคม ๒๕๐๐

(หน้า ๑ - ๒๓)

ร้อง รำ ทำเพลง

– ร้อง –

การร้องคิดว่าเกิดขึ้นจากเปล่งเสียงอุทาน อันเกิดขึ้นแต่ความดีใจ เศร้าใจ และเปล่งออกเพื่อให้สงบ ให้พร้อมเพรียง จึงไม่เป็นภาษาอะไร เช่น เฮโล โห่ฮิ้ว ฉะนั้นเป็นต้น แล้วภายหลังแทรกคำที่เป็นภาษาเข้าประกอบ น่าจะมาแต่ทางเศร้าใจก่อน เปล่งอุทานแล้วก็พิไรต่อ ดั่งจะเห็นได้จากคำนางร้องไห้ ซึ่งมีว่า โอ้พระร่มโพธิ์ทอง พระพุทธ-เจ้าข้าเอย เช่นนี้เป็นต้น คำหน้าคำหลังเป็นอุทาน กลางเป็นคำพิไร แล้วเป็นคตินำไปให้แทรกการกล่อมลูก เช่น โอละเห่ โอละหึก ลุกขึ้นแต่ดึกทำขนมแชงม้า หรือเห่เรือ เช่น โอละเห่เจ้าข้าปราไชยโย แล้วเติมคำที่เป็นภาษามากขึ้นทุกที กลายเป็นเพลงต่างๆ เช่น เพลงปรบไก่ เพลงเกี่ยวข้าว เพลงเรือเป็นต้น ว่าเกี้ยวกันและปรามาสแก่กัน แล้วก็นำเข้าสู่ความเพราะพริ้ง เช่น ดอกสร้อย สักวา และร้องลำนำต่าง ๆ

การร้องนั้น ลางอย่างก็มีจังหวะ ลางอย่างก็ไม่มีจังหวะ คิดว่าอย่างไม่มีจังหวะมาก่อน อย่างมีจังหวะเป็นของคิดได้ภายหลัง เครื่องประกอบจังหวะก็มีตบมือ แล้วทีจะเจ็บมือเข้าก็ยักไปหาไม้มาตีเป็นกรับ ทีหลังเอาโทนเข้าประกอบเป็นอันเอาดุริยเข้ามาผสม ดั่งจะได้พรรณนาต่อไปในภายหน้า

– รำ –

การฟ้อนรำเห็นจะสืบมาแต่การโลดเต้นอันเป็นไปด้วยความดีใจ เช่น ดีใจที่ต่อสู้ชนะเป็นต้น อย่างที่เรียกกันว่า เต้นแร้ง เต้นกา ต่อมาก็จัดดัดแปลงให้การเต้นรำนั้นงามขึ้น เป็นสิ่งสำหรับดูเล่นให้เพลิดเพลินใจในชั้นแรกเป็นระบำ คือ รำไม่มีเรื่องก่อน แล้วภายหลังจึงคิดจัดให้รำประกอบเป็นเรื่องขึ้น ดั่งจะพรรณนาต่อไปนี้

ระบำ เป็นสิ่งที่รำสำหรับคู่เล่นงามๆไม่มีเรื่อง แต่เราเลิกกันเสียแล้ว เพราะดูไม่สนุกเหมือนรำมีเรื่อง แม้ว่าจะมีระบำก็เอา เมขลา รามสูร อรชุน เข้าประกอบกับระบำทำให้เป็นเรื่องขึ้น โขนรำหางนกยูงคู่ (เรียกว่าประเลง) ก็ดี และละครหลวงรำดอกไม้เงินทองคู่เมื่อแรกลงโรงก็ดี เรียกว่าเบิกโรง นั่นก็คือระบำทีเดียว การหัดละครของเราก็หัดเป็นสองแยก เริ่มแรกหัดรำเพลงก่อน นั่นก็คือหัดระบำ สิ้นท่ารำเพลงต่างๆแล้ว จึงหัดรำใช้บทเพื่อเล่นเรื่องต่อไปทีหลัง

รำเรื่อง ทำการรำจึงเข้าไปสู่เรื่อง จะต้องชักเอาการเล่นทางชวามาพูดเป็นอุทาหรณ์ การเล่นของชวามีสามอย่าง ซึ่งเรียกชื่อขึ้นต้นว่า วายัง หนัง เรียกว่า วายังกุลิต แปลว่าเงาหนัง หุ่น เรียกว่าวายังโกเล็ก แปลว่าเงาหุ่น โขนเรียกว่าวายังวองแปลว่าเงาคน จะเห็นได้ว่าเป็นภาษาดีอยู่แต่เงาหนังอย่างเดียว เงาหุ่นเงาคนนั้นภาษาไม่ดีเพราะหุ่นและโขนไม่ใช่ของเล่นดูเงา แต่ส่อให้เข้าใจได้ว่าเป็นของเกิดตามหนังจึงมีชื่อ วายังตามกันไป หนังมีมาก่อนเป็นตุ๊กตาตัวแบน แล้วเปลี่ยนมาทำหุ่นเป็นตุ๊กตาตัวกลม เมื่อคิดเป็นตุ๊กตาตัวกลมขึ้นได้แล้ว ก็ง่ายที่สุดที่จะเอาคนเข้าเล่นแทนตุ๊กตาเป็นโขน เมื่อใช้คนเล่นคนจะออกมาเซ่อๆเหมือนตุ๊กตาก็ดูไม่ได้ ต้องทำอะไรขึ้นให้น่าดู นั่นแหละการรำระบำ จึงถ่ายทอดเข้าไปสู่โขน สิ่งเหล่านี้มีหนังเป็นต้น ล้วนมีคนพากย์เจรจาบอกเรื่อง ชวาเรียกว่า ดาหลัง โดยมากเล่นเรื่องนารายณ์อวตารมีคนเห็นว่าการเล่นอันนั้นตั้งใจจะเผยแผ่บุญบารมีแห่งพระนารายณ์ เพื่อจูงใจให้มีคนนับถือวิษณุเวทมากขึ้น อย่างเดียวกับหมออเมริกันผู้สอนศาสนา เที่ยวเทศน์สรรเสริญพระเยซูไครสต์อยู่ตามถนนฉะนั้น การเล่นเหล่านี้ไทยเราก็มีเหมือนกัน และเล่นเป็นลักษณะอย่างเดียวกันซ้ำมีละครแถมขึ้นอีกอย่างหนึ่งด้วย แต่ละครเล่นเรื่องอื่นๆ ออกไปอีก ไม่จำกัดเล่นนารายณ์อวตารอย่างเดียว เห็นได้ว่าคงถ่ายทอดมาจากโขน แล้วขยายการเล่นให้กว้างออกไป แต่ไฉนจึงทิ้งการพากย์และเจรจาเอาร้องเข้าผสมแทน ข้อนี้ยังคิดไม่ลุ เคยเห็นละครชาตรีทางหัวเมืองปักษ์ใต้เล่น มีร้องชมเมืองขึ้นไม่ประกอบด้วยเรื่องแล้วก็ทำบทไปตามคำของตน ชะรอยตัวนายโรงจะเป็นคนเล่นเพลงได้ด้วย จึงเอาเพลงกับละคร

เข้าผสมกัน ถ้าลักษณะเล่นเช่นนี้เป็นของเก่า ก็จะสันนิษฐานได้ ว่าละครแรกเกิดคงเป็นคนที่ว่าเพลงได้และรำได้ คิดเล่นผสมกันขึ้นก่อน แต่สงสัยอยู่ว่าการร้องไปนอกเรื่องเช่นนั้นจะเป็นของใหม่ จึงว่าให้แน่ลงไปไม่ได้

ชนิดละครแบบเก่ามีสองชนิด คือ ละครใน หมายความว่าละครหลวงในพระราชฐาน กับ ละครนอก หมายความว่าละครของคนภายนอกพระราชฐาน วิธีเล่นต่างกันไปเล็กน้อย ละครในหนักไปทางเจือด้วยระบำมาก ร้องรำช้า ๆ เอาแต่ฟังเพลงไพเราะและดูงามเป็นประมาณ ส่วนละครนอกนั้นร้องรวบรัด เอาแต่ให้เรื่องดำเนินไปเร็ว ไม่ประจงในการร้องไพเราะและรำงาม ซ้ำเล่นก็ติดตลกไปในตัวเสียด้วย ทั้งนี้เป็นด้วยคนภายในพระราชฐานเข้าใจดูของที่ดีงาม ส่วนคนภายนอกนั้นชอบแต่สนุกเฮฮา ถ้าเล่นให้ดูอย่างงาม ๆ ก็เบื่อใจ และมีผิดกันอีกที่ละครนอกตัวละครร้องเองแล้วลูกคู่รับ เข้าใจว่าเป็นแบบเดิม แต่ละครในมีต้นเสียงร้องแทนตัวละคร เห็นจะเป็นด้วยหากว่าร้องเองแล้วเหนื่อยทำให้รำงามไม่ได้ แต่ภายหลังละครนอกก็มีต้นเสียงขึ้นอย่างละครในเหมือนกัน เพราะเจ้านายท่านทรงจัดให้หัดมหาดเล็กเล่นละครทอดพระเนตร ท่านให้ถ่ายอย่างละครในมาหัดทุกอย่างด้วย รู้สึกในพระทัยว่าทางนั้นเป็นทางดี แล้วละครนอกที่ไม่ใช่ของเจ้านายอยากจะดีก็จำถ่ายไปทำบ้างแต่ลางอย่าง ที่ไม่ขัดข้องแก่ทางหากินของเขา การเล่นละครนอกจึงเป็นปนวิธีเล่นละครในเข้าไปหลายอย่าง แต่ก่อนนั้นละครเป็นผู้ชายเล่นทั้งนั้น เข้าใจว่าเป็นแบบเดิมมาเช่นนั้น ดูก็ไม่มีอะไรขัดข้อง มีแต่ละครในเท่านั้นที่หัดให้ผู้หญิงเล่นเป็นการทำแผลง แต่แล้วละครนอกผู้หญิงก็เข้าเล่นบ้าง มีทั้งผู้หญิงล้วนและผู้หญิงปนกับผู้ชาย

ตามที่กล่าวมานี้ กล่าวจำเพาะแต่การรำที่เป็นหลักมาแต่เก่าก่อน นอกจากหลักก็มีคนจัดเล่นอย่างโสกโดกไปต่าง ๆ เช่นละครตลกเป็นต้น ยิ่งถึงเวลานี้ก็ยิ่งมีละครชนิดต่าง ๆ มากขึ้น เรียกกันว่า ละครรำ ละครร้อง ละครพูด เข้าใจว่าไม่ต้องการคำแถลง

– ทำเพลง –

คำว่าทำเพลงในที่นี้ หมายถึงเครื่องมือที่ทำให้เป็นเพลง มีฆ้อง กลอง เป็นต้น เครื่องเหล่านั้นเข้าใจว่าเกิดขึ้น แต่การตีเกราะเคาะไม้ในการไล่ล่าสัตว์ เพื่อทำให้สัตว์ตกใจ แล้วจึงคิดต่อแก้ไขให้เครื่องมือเหล่านั้นดังกึกก้องยิ่งขึ้น เพื่อตีให้เป็นสง่า เพื่อให้เกรงขาม และเพื่อเป็นสัญญาเพื่อเรียก การตีเครื่องเหล่านั้นให้ดัง เรียกกันว่าประโคมอยู่จนทุกวันนี้ ไม่เกี่ยวด้วยการร้องรำเลย

เครื่องประโคมให้เป็นเพลงมีใช้เป็นหลักอยู่ ๒ ชนิด คือ มโหรี กับปี่พาทย์ อันมโหรีนั้นเห็นจะจำนน อธิบายมากไม่ได้เพราะไม่มีที่ไหนจะนำให้รู้ นอกจากมโหรีหลวงซึ่งดูเหมือนจะสืบเนื่องมาแต่รัชกาลที่ ๒ เมื่อได้เห็นก็ร่องแร่งเสียเต็มทีแล้ว เครื่องเล่นอย่างเต็มที่จะมีอะไรบ้างก็ไม่ทราบ ตามที่ได้เห็น สังเกตได้แต่มีฆ้องระนาดขนาดเล็ก ๆ เป็นประธานดูเหมือนจะทำให้เหมาะสำหรับผู้หญิงอันมีร่างเล็กเล่น นอกนั้นก็ประกอบด้วยเครื่องสายมีซอสามสาย กระจับปี่ จะเข้านั้นมีแน่ กับเครื่องเป่ามี ขลุ่ย เครื่องกลองมี โทน รำมะนาคำว่า มโหรี สงสัยว่าจะเป็นศัพท์เดียวกับ มโหระทึก มโหรสพ มโหรี ท่วงทีเป็นอิตถีลิงค์น่าจะเป็นของ ผู้หญิงเล่น แต่มโหรีภูษามาลาก็มี ผู้ชายเล่น หรือจะเป็นของพิเศษไม่ใช่ปกติก็ไม่ทราบแน่

มโหรีกับปี่พาทย์ น่าจะได้แก่ดุริยดนตรี อันมาทางบาลี สํสกฤต ดนตรีว่าเครื่องสาย ควรจะได้แก่มโหรี ดุริยทางบาลีว่ามี ๕ อย่าง คือกลอง ๓ ชนิด กับเครื่องเคาะและเครื่องเป่าลม ควรจะได้แก่ปี่พาทย์ ปี่พาทย์ของเราซึ่งเรียกว่าเครื่อง ๕ ก็มี ปี่ ฆ้อง ระนาด ตะโพน กลอง คลาดกันที่เครื่องเคาะมากขึ้นเป็นสอง คือ ฆ้อง กับ ระนาด กลองน้อยไปหนึ่ง แต่ก็ทำเสียงได้เป็นสามคือ (เท่ง ติ่ง ต้อม) คงได้ผลเสมอกัน

เครื่องปี่พาทย์ของเราแต่ก่อนก็มีแต่เครื่อง ๕ เขาว่ามาเพิ่มขึ้นในรัชกาลที่ ๔ เพราะเจ้านายทรงปี่พาทย์ประชันแข่งขันกัน ต่างองค์ทรงคิดเพิ่มเครื่องขึ้น ด้วยเอาของเก่าซึ่งมีเล่นกันอยู่ในเวลานี้จึงมีเป็น ๓ อย่าง.

๑. **เครื่องใหญ่** มีระนาดสี่ราง คือระนาดเอก (ไม้ไผ่) ระนาดทุ้ม (ไม้ไผ่) ระนาดทอง (ทำด้วยทองเหลืองอย่างระนาดเอก) กับระนาดทุ้มเหล็ก (ทำด้วยเหล็กอย่างระนาดทุ้ม) มีฆ้องสองร้าน คือฆ้องใหญ่กับฆ้องเล็ก ปี่สองเลา คือปี่ใหญ่กับปี่เล็ก เรียกว่าปี่ใน ปี่นอก กลองมีสามอย่าง คือ ตะโพน เปิงมาง กลองทัด อันกลองทัดนั้นจะใช้ใบเดียวหรือสองใบสามใบก็ได้ เสียงสูงและต่ำไล่กันเป็นลำดับไป โดยมากใช้สองใบ เปิงมางนั้นต่อเมื่อไม่ตีกลองทัด จึงใช้คนตีกลองทัดนั้นเองตีเปิงมางสอดเสียงตะโพน ส่วนเครื่องประกอบอย่างอื่นเช่น ฉิ่ง ฉาบใหญ่ ฉาบเล็ก โหม่ง จะมีครบหรือละเว้นอะไรบ้างก็ได้ไม่จำกัด

๒. **เครื่องกลาง** หรือเครื่องคู่ก็เรียก มีระนาดเอก ระนาดทุ้ม (ไม้) คู่หนึ่ง ฆ้องใหญ่ฆ้องเล็กคู่หนึ่ง ปี่นอกปี่ในคู่หนึ่ง (ลางทีก็ไม่มีปี่นอก เพราะคนปี่หาได้ยาก) เครื่องกลองและฉิ่งฉาบโหม่งอย่างเดียวกับที่กล่าวมาแล้ว.

๓. **เครื่อง ๕** เหมือนเช่นกล่าวมาแล้วในเบื้องต้น.

เครื่องทั้ง ๓ อย่างนั้น ถ้าทำรับเสภาเลิกกลองทุกอย่าง ใช้สองหน้าแทน สองหน้านั้นรูปเหมือนกับเปิงมาง แต่มีขนาดใหญ่กว่า ใช้ตีทั้งสองหน้าจึงเรียกชื่อว่าสองหน้า ส่วนเปิงมางนั้นใช้ตีแต่หน้าเดียว พอประกอบกับตะโพนเป็นสามเสียง.

คราวนี้จะไขความในเรื่องลางชนิด ระนาดเอกเป็นของมีมาแต่ดั้งเดิม ระนาดทุ้มเป็นของเติมเข้าใหม่ แต่เติมก่อนที่เจ้านายทรงปี่พาทย์ในรัชกาลที่ ๔ ใครจะเป็นผู้ทำเติมและเติมเข้าเมื่อไรไม่มีใครบอกได้ ระนาดทอง เห็นจะคิดทำเติมขึ้นในครั้งเจ้านายทรงปี่พาทย์ในรัชกาลที่ ๔ ทุ้มเหล็ก ได้ทราบแน่ทีเดียวว่า พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชดำริทำเติมขึ้น ถ่ายทอดมาจากหีบเพลงฝรั่งอย่างเป็นเครื่องเขี่ยหวีเหล็ก ฆ้องใหญ่ เป็นของมีมาแต่ดั้งเดิม ฆ้องเล็ก เข้าใจว่าเอาฆ้องมโหรีมาผสม ปี่ใหญ่หรือปี่ใน เป็นของมีประจำวงปี่พาทย์มาแต่ดั้งเดิม ปี่เล็กหรือปี่นอก เป็นของมีมาเก่าแก่เหมือนกัน เว้นแต่ก่อนนี้ไม่ได้ใช้เอามาเป่าเข้าวงปี่พาทย์ ใช้เป่าแต่ทำหนังจำเพาะเพลงเชิดนอก

เมื่อจับลิงหัวค่ำอย่างเดียว ภายหลังจึงเอามาเติมเข้าในวงปี่พาทย์คู่กับปี่ใหญ่ เพลงเชิดนอกที่ปี่นอกเป่านั้น ไม่เหมือนกันเลยกับเพลงเชิดที่ทำละคร แล้วก็ไม่ได้เป่าเข้ากับฆ้องระนาด มีแต่ปี่นอกกับกลองทัดขนาดเล็ก มีเสียงสูงสองใบเท่านั้น คิดว่าวิธีนี้เป็นเก่าที่สุด.

ได้นึกทีเดียว ว่าฆ้องวงนั้นลางทีเดิมจะมีใบเดียวสำหรับตีจังหวะแล้วเพิ่มขึ้นเป็นสองใบสามใบ และมากขึ้นจนตีเพลงได้ก็เลยตีเพลงไปเสีย ส่วนระนาดคิดว่าจะมาแต่กรับด้วยขนาดไม้สั้นกับยาวตีลงรู้สึกว่ามีเสียงผิดกัน จึงคิดทำเป็นผืนระนาดตีเพลงเข้ากับฆ้อง ในการที่เห็นไปเช่นนี้ ก็เพราะเห็นละครชาตรีและหนังตะลุงใช้เครื่องประโคมมีโทนสองใบ กลองใบหนึ่ง ปี่เลาหนึ่ง ฆ้องสองใบ เข้าระบอบเครื่องปัญจดุริยางค์ซึ่งมาทางบาลีว่ามีกลองสามอย่างเรียก อาตต แปลว่ากลองหน้าเดียว วิตต แปลว่ากลองสองหน้า อาตตวิตต แปลว่ากลองหนังทั่วตัว ฆน แปลว่าเครื่องเคาะ สุสิร แปลว่าเครื่องเป่าลม เมื่อเอาเข้าปรับกับเครื่องของเรา ก็เห็นเข้ากับปัญจดุริยางค์ทุกอย่างไป อาตต ได้แก่โทนรำมะนา วิตต ได้แก่กลองทัดกลองละครชาตรี อาตตวิตต ได้แก่ตะโพน เปิงมาง สองหน้า ฆน ได้แก่ฆ้องระนาด ฉิ่งฉาบ สุสิร ได้แก่ปี่ขลุ่ย ในหน้าพาทย์บทละครก็เรียกเพลงว่าช้าปี่โอ้ปี่ แสดงอยู่ในตัวแล้วว่าปี่รับอย่างเดียว เหมือนเชิดนอกซึ่งกล่าวมาแล้ว นอกนั้นเป็นเครื่องตีจังหวะประกอบ ได้ปรึกษาความเห็นข้อนี้แก่พระประดิษฐ์ไพเราะ (ตาด) ท่านก็เห็นว่าเป็นได้ดังนั้น ท่านค้านอยู่สิ่งเดียวแต่ระนาด ว่าเห็นจะไม่ใช่มาแต่กรับ อาจมาแต่กระบอกก็ได้แต่ก่อนมีพวกข่าขอทาน ใช้ไม้กระบอกตัดสั้นบ้างยาวบ้าง กระทุ้งลงกับแผ่นดินทำให้เป็นเสียงต่าง ๆ สลับกัน เพลงกระบอกก็ได้ชื่อมาจากกระทุ้งกระบอกนี้สามสี่คนด้วยกัน ตามที่ท่านว่าเช่นนี้ฟังได้ ไม่ได้คิดไปถึง ก็เพราะเกิดมาไม่เคยเห็นเล่นกระบอกเช่นนั้นเลย แต่นึกแล้วก็ทิ้งเสีย จนกระทั่งไปเที่ยวประเทศชวา ไปเห็นเครื่องของเขามีฆ้อง ระนาดมากมายหลายชนิด มากกว่าเครื่องของเราเป็นอันมาก แต่เมื่อได้ฟังเขาตีเขาไม่ได้ทำเพลง เขาตีเป็นจังหวะทั้งนั้น ที่เสียงใหญ่ตีเป็นจังหวะใหญ่อันเป็นประธาน ที่เสียงเล็กตีเป็นจังหวะแซกในจังหวะใหญ่ ที่มีหลายลูกนั้นใช้ตีเปลี่ยนเสียงไปให้เข้ากับเนื้อเพลง สิ่งที่เขาทำเนื้อเพลงนั้นสังเกตได้ว่ามีแต่สามอย่าง คือร้องและซอกับปี่เท่านั้น ฟังดีจริง ๆ ซ้ำความคิดอย่างผื่น ๆ ก็ปรากฏเป็นถูกจริงเข้าด้วย ทำให้เกิดปีติมาก

ปี่พาทย์ของเราทำกันเป็นสี่ทาง จะว่าตามลำดับแต่เสียงต่ำไปหาเสียงสูง คือ ๑. **ทางพงออ** หรือ พงออ อะไรแน่ก็ไม่ทราบ ไม่เป็นภาษาตัดสินไม่ลง ใช้เล่นมโหรีเป็นยืน เพราะว่าเสียงเหมาะแก่เสียงผู้หญิง ๒. **ทางใน** ใช้เป็นทางทำปี่พาทย์โดยสามัญ ๓. **ทางกลาง** ใช้ทำหนังเห็นจะเป็นด้วยทำในที่กลางหาว ใช้เสียงขึ้นได้ยินไปไกล เพื่อประกาศเรียกคนมาดู ๔. **ทางนอก** หรือทางเสภาก็เรียกใช้ในการทำเสภา เพราะว่าเสียงเหมาะกับเสียงผู้ชาย ถ้าจะอธิบายให้เข้าใจง่ายขึ้นอีก การเปลี่ยนทางก็เหมือนเปลี่ยนทิศ เปรียบว่าเราหันหน้าไปทิศบูรพา บูรพาก็เป็นหน้า ทักษิณเป็นขวา ปัจจิมเป็นหลัง อุดรเป็นที่สุด ถ้าหันหน้าไปทักษิณ ทิศทักษิณก็กลายเป็นหน้า ปัจจิมก็เป็นขวา อุดรเป็นหลัง บูรพาเป็นที่สุดเวียนไปโดยนิยมดังนี้จนรอบตัว ก็เสมอเหมือนหนึ่งปี่พาทย์ตีเปลี่ยนทาง จะไม่มีผลอะไรให้เพลงเปลี่ยนแปลงไป เป็นแต่เสียงจะต่ำลงหรือสูงขึ้นเท่านั้น.

ในการเปลี่ยนเสียงนั้น แม้จะไม่ยังผลอะไรให้แก่เพลงก็ดี แต่ทำพิษเอาแก่คนเป่าปี่ยิ่งนัก เพราะเลื่อนเสียงไปนั้นทำเอาขัดนิ้ว จึงเกิดทำปี่กันขึ้นเป็นสามชนิด ตามเสียงที่เลื่อนไปโดยลำดับ คือปี่ในเป็นขนาดใหญ่ ปี่กลางเป็นขนาดกลาง ปี่นอกเป็นขนาดเล็ก ส่วนทางพงออนั้นไม่มีปี่สำหรับกัน เพราะเป็นเรื่องของมโหรี มโหรีก็มีขลุ่ยเป็นสามชนิด คือ ขลุ่ยพงออ ขลุ่ยของออ ขลุ่ยกรวด จะอธิบายให้กว้างขวางไปอีกไม่ไหวเพราะความรู้ไม่พอ.

เพลงปี่พาทย์นั้นท่านจัดไว้เป็นหมวด คือเพลงกลอง มีกลองทัดประกอบ เพลงช้าเพลงเร็วมีตะโพนประกอบ เพลงช้าใช้หน้าทับเรียกว่าปรบไก่ เพลงเร็วใช้หน้าทับเรียกว่าสองไม้ เพลงหน้าทับทะยอยมีตะโพนประกอบเหมือนกัน แต่ตีไปอย่างหนึ่งเรียกว่าหน้าทับทะยอย เพลงฉิ่งมีฉิ่งพระประกอบ นี่ว่าแต่เท่าที่รู้คงจะมีอื่นอีก แล้วในหมวดหนึ่งยังมีเรื่องคือหลายเพลงต่อกันไปตั้งสิบเพลงยี่สิบเพลงเรียกว่าเรื่องหนึ่ง ลางเรื่องก็เรียกเพลงว่าท่อน ลางเรื่องก็เรียกว่าตัว มากเรื่องจนเรียนกันไม่หวาดไหว อันชื่อนั้นมีแต่ชื่อเรื่อง ชื่อเพลงไม่มีเว้นแต่คัดเอาออกไม่เล่นสิ่งใด แต่จำเพาะเพลง จึงได้มีชื่อเพลงนั้นขึ้น เช่นเพลงกราวนอก กราวในก็อยู่ในหมวดเพลงกลอง ทะยอยในก็อยู่ในเรื่องทะยอย แต่เพราะคัดเอาไปทำโขนละครจึงต้องตั้งชื่อเรียกเพื่อรู้กัน ที่จริงกราวในกับกราวนอก หรือทะยอยในกับทะยอย

นอกนั้นเป็นคนละเพลง มีเนื้อไม่เหมือนกันเลย เพลงกราวในกับทะยอยใน มีเนื้อเป็นไปในทางข้างต่ำ เข้าแนวเสียงที่จัดไว้ว่าเป็นทางในจึงเรียกว่ากราวในทะยอยใน ส่วนกราวนอกทะยอยนอกนั้น มีเนื้อเป็นไปในทางข้างสูง เข้าแนวเสียงที่จัดไว้ว่าเป็นทางนอก จึงเรียกว่ากราวนอกทะยอยนอก คำว่ากราวเห็นจะมาแต่ตีเกราะโกร่งประกอบเกรียวกราว.

อันเพลงต่าง ๆ ในเรื่องนั้น ลางเพลงก็มีที่ทำยืดและทำตัดเรียกว่าสองชั้นและชั้นเดียว เห็นจะเกิดจากการที่เอาปี่พาทย์เข้าผสมทำละคร อันคติการรำละครในทางระบำนั้นย่อมรำรัดเข้าไปเสมอ คือตั้งต้นรำช้า ๆ แล้วรัดเร็วเข้าไปทุกที ปี่พาทย์ก็ต้องทำผ่อนผันไปตามทางท่าระบำ ถ้าปี่พาทย์เลือกเอาเพลงที่มีลีลาศช้ามาทำ เมื่อการรำรวบรัดเร็วเข้าก็ตีไม่ทันจึงตีตัดลัดให้จาวลงครึ่งหนึ่งเรียกทางที่ตัดว่าชั้นเดียว ทางเดิมก็เป็นสองชั้นไปเอง อีกอย่างหนึ่งก็ตรงกันข้าม คือ ถ้าปี่พาทย์เลือกเอาเพลงที่มีลีลาศเร็วมาทำ เมื่อละครรำช้าปี่พาทย์ทำแต่ช้า ๆ ก็ฟั่งโตงเตงหนัก จึงทำยืดขึ้นให้ถี่เข้าอีกเท่าตัว เรียกว่าสองชั้น เพลงเดิมก็ตกเป็นชั้นเดียวไปเอง ส่วนเพลงสามชั้นนั้น เกิดขึ้นแต่พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี) ริทำขึ้นก่อนเมื่อรัชกาลที่ ๔ เห็นจะเอาอย่างการยืดเพลงชั้นเดียวเป็นสองชั้นนั้นเองเอามายืดเพลงสองชั้นออกไปอีกเท่าหนึ่ง เรียกว่า สามชั้น จะทำสำหรับอะไรไม่ทราบแน่ แต่พระประดิษฐ์คนนั้นถนัดซอ พาให้เข้าใจว่าทำสำหรับเล่นรับร้องมโหรีเท่าที่อธิบายในเรื่องเพลงชั้นเดียว สองชั้น สามชั้น มาแล้วนี้ ผู้ที่ไม่เคยเอาใจใส่ในทางปี่พาทย์มาอาจไม่เข้าใจก็ได้ จึงจะเปรียบไว้ให้เห็นแจ้งขึ้นอีกชั้นหนึ่งก็เหมือนกับเขียนแบบเรือน ถ้าเขียนด้วยสเคล ๑ : ๑๐๐ จัดว่าเป็นชั้นเดียวแล้วเขียนขยายขึ้นเป็น สเคล ๑ : ๕๐ ก็เป็นสองชั้น ถ้าเขียนขยายออกอีกเป็น สเคล ๑ : ๒๕ ก็เป็นสามชั้น รูปเรือนที่เขียนซึ่งเปรียบเหมือนเพลงนั้น จะไม่เปลี่ยนแปลงอะไรไป นอกจากจะได้รูปเรือนโตขึ้น จะมีผลเปลี่ยนแปลกก็ตรงที่เมื่อใช้สเคลเล็ก จะทำให้เห็นละเอียดทุกอย่างไม่ได้ ถ้าขยายใหญ่ขึ้นอาจเห็นละเอียดได้เท่านั้น

นอกจากเครื่องทำเพลงที่กล่าวแล้วนี้ มีเครื่องชนิดอื่นอยู่อีก เช่นกลองแขกเป็นต้น แต่เห็นว่าไม่ใช่หลักของเรา จึงไม่ได้เก็บมากล่าวให้สิ้นเชิง

—ปน—

ในที่สุดการร้องรำทำเพลงก็เข้าปะปนกันทีละน้อย จนมากที่สุดอย่างที่ปรากฏอยู่ทุกวันนี้ โดยสังเกตเห็นดั่งจะกล่าวต่อไปนี้

อันการร้องนั้น มีเพลงสำหรับร้องอยู่ต่างหาก ซึ่งทางปี่พาทย์ไม่มีเพลงนั้น แต่เป็นธรรมดาผู้ดำเนินอาชีพอยู่ในทางใด ๆ ย่อมขวนขวายให้ทางอาชีพแห่งตนกว้างขวางออก คนร้องจึงสอดส่ายไปถ่ายเอาเพลงปี่พาทย์มาคิดเป็นรำร้อง เป็นเหตุให้ปี่พาทย์เข้าทำรับร้อง แล้วพวกปี่พาทย์ก็อวดเก่งบ้าง จำเอาคำร้องไปคิดทางปี่พาทย์มาทำรับร้องในเพลงซึ่งไม่เคยรับบ้าง ปี่พาทย์กับร้องจึงได้มาปนกันเข้า ชั้นแรกเห็นจะเอาเข้าปนร้องแต่โทนอย่างเดียวก่อน เพลงโทนที่จดไว้ในบทละครนั้น ไม่ใช่ชื่อเพลง เป็นคำร้องต่าง ๆ ซึ่งตีโทนประกอบด้วย แล้วปี่พาทย์ทั้งวงจึงเข้าปนทีหลัง ดั่งจะเห็นได้เช่นเล่นเสภา คนขับเสภาก็ขับดำเนินเรื่องไปนาน ๆ ก็ส่งรำให้ปี่พาทย์รับเสียทีหนึ่ง เป็นการพักเหนื่อยของคนขับ

การรำก็เหมือนกัน ชั้นแรกเห็นจะไม่ได้มีปี่พาทย์ทั้งวงเข้ามาปน เห็นได้จากครูละครเมื่อหัดละครให้รำเพลงช้าเพลงเร็วนั้น ครูถือไม้เรียวตีจังหวะอันหนึ่ง แล้วปากก็ร้องไปในเมื่อหัดเพลงช้าว่า จะโจ๊งจะถ่นโจ๊งง่าถ่น และร้องในเมื่อหัดเพลงเร็วว่า จะถิ่งถิ่งจนคนจำเอามาร้องล้อเด็กอยู่จนทุกวันนี้ เสียงร้องเช่นนี้แสดงว่าเป็นเสียงโทน ไม่ใช่เสียงตะโพนเป็นแน่ว่าใช้โทนประกอบกับการรำก่อน แล้วยังมีร้องแทนที่ปี่พาทย์อีก เช่น ร้องเพลงช้ามีบทว่า เจ้าโนตัดไม้โสน จะมาทำกงพัด เป็นต้น เป็นเพลงเร็วก็มี ชะบ่อยแม่นางบ่อย เป็นต้น เชิดฉิ่งก็มีบทว่า หริ่งหริ่งได้ยินเสียงฉิ่งก็จับใจ เป็นต้น หรือร้องฉุยฉายก็คือร้องเพลงช้า ร้องแม่ศรี (ศรี เป็นคำเขมรว่า ผู้หญิง ร่อยมาจากสตรี) นี่ก็คือร้องเพลงเร็วนั่นเอง เห็นได้ว่าแต่ก่อนละครไม่ได้มีปี่พาทย์เข้ามาปน ครั้นเอาปี่พาทย์มาทำเพลง การร้องแทนปี่พาทย์ก็ไม่ทิ้ง คงร้องไปพร้อมกับปี่พาทย์ร้องก็ร้องไปทางหนึ่ง ปี่พาทย์ก็ตีไปทางหนึ่ง ฟังจอแจไม่เป็นส่ำ เจ้าพระยาเทเวศร์เป็นผู้รู้สึกรำคาญหูก่อนคนอื่น ท่านจึงคิดจัดร้องเพลงช้าบทเย็นย่ำให้เป็นลำเต่ากินผักบุ้ง และบังคับให้ปี่พาทย์ทำเพลงช้าด้วยเพลงเต่ากินผักบุ้งเหมือนกัน จึงฟังกลมเกลียวเข้ากันดีหายรกหู คนชอบจึงนำเอามาเล่นกันอยู่จนทุกวันนี้ เพลงเต่ากินผักบุ้ง เป็นชื่อเพลงช้าเรื่องหนึ่ง มีมากมายหลายท่อน แต่ตัดเอามาทำเล่น

เพียงสามท่อน ส่วนเพลงเร็วต่อท้ายซึ่งร้องบท รักเจ้าสาวคำ นั้น จะตอนมาแต่เรื่องไรและมีชื่ออย่างไร หาได้ทราบไม่ เรียกกันแต่ว่าเพลงสาวคำตามบทร้องนั้นเอง การร้องซ้อนๆ ไปกับปี่พาทย์เพิ่งเลิกกันเสียไม่นานนัก ใช้ปี่พาทย์ทำอย่างเดียว เหลือแต่ฉุยฉายเท่านั้นที่คงใช้ร้องอยู่บ้าง แต่ก็ทำเป็นร้องรับไม่ได้ร้องซ้อนกันไปกับปี่พาทย์

ปี่พาทย์นั้น เห็นได้ว่าเป็นของสำหรับทำประโคมให้ครึกครื้น พวกปี่พาทย์ได้งานหากิเป็นทำสวดมนต์เย็นฉันเช้าเป็นพื้น แล้วก็ประโคมฤกษ์ตามงานที่มีสวดมนต์เย็นฉันเช้านั้น เช่นงานโกนจุกเป็นต้น ถ้าเป็นงานของผู้ที่มั่งคั่ง วันสวดมนต์เย็นเวลากลางคืนมักจะมีเสภาหรือละครต่อไป ในการมีเสภาเจ้างานหาคนขับมา แล้วให้ปี่พาทย์ที่ทำสวดมนต์เย็นนั้นเองทำเสภาด้วย พวกปี่พาทย์ที่อ่อนหัดติดจะครั่นคร้าม เพราะไม่ทราบว่าคนขับเสภาเขาจะเอาเพลงอะไรมาส่งให้บ้าง แม้รับกันไม่ได้เรียกกันว่าจน ถ้าจนแล้วก็เกือทำให้เกิดความอาย นี่ก็เป็นการที่ร้องเข้ามาปนกับปี่พาทย์ ถ้าเล่นละครแล้วไม่เป็นไรตัวโผละครเขาก็หาปี่พาทย์มากับละครของเขาอีกพวกหนึ่ง พวกทำสวดมนต์เย็นไม่ต้องทำการทำละครนั้นไม่สู้ยากเหมือนรับเสภา เพราะว่าเพลงที่ทำนั้นเป็นเพลงอยู่ในแบบซึ่งพวกปี่พาทย์ได้ฝึกปรือมาทั้งนั้น สำคัญแต่เพียงว่าจะหยุดเพียงไร หรือจะทำต่อไปเพียงไร ในข้อนั้นถ้ามีคนเคยทำละครรู้ที่ละครเป็นผู้นำอยู่ ก็ทำกันไปได้ไม่ขัดข้อง แต่ก่อนเมื่อยังมีโรงบ่อนตั้งอยู่ ขุนพัฒน์ย่อมจัดการให้มีละครเล่นที่บ่อน เพื่อล่อให้คนมาดูแล้วจะได้เลยเล่นเบี้ย เป็นของหวานของพวกปี่พาทย์ที่จะได้เข้ารับทำละครบ่อน เรียกกันว่าทำเหมาที่ว่าหวานนั้น เพราะพวกปี่พาทย์เก็บเบี้ยต่อไส้ได้เสมอ ไม่เป็นฤดูเหมือนงานฤกษ์ส่วนงานฤกษ์จะมีได้แต่เดือนที่ดี ระหว่างเดือนไม่ดีนั้นพวกปี่พาทย์อด เดี๋ยวนี้โรงบ่อนเลิกเสียแล้ว สิ้นทางหากินของพวกปี่พาทย์ไปทางหนึ่ง

—ตอบข้อถาม—

อันเพลงนั้นก็เหมือนกับสิ่งทั้งปวง คือ เก่าศูนย์ไป ใหม่มีมา เหตุด้วยคนเราย่อมชอบของใหม่ แต่เพลงใหม่ของเราโดยมากเป็นเพลงต่างประเทศ พวกปี่พาทย์ไปเก็บตกมา ส่วนที่เป็นเพลงแต่งขึ้นใหม่ก็มีอยู่บ้างเล็กน้อย แต่ผู้แต่งต้องเอาเพลงเก่ามาแต่ง

เพราะเหตุว่าถ้าใครนึกเอาใหม่แล้วติกัน ว่าเป็นคนไม่มีความรู้ ไม่มีพื้น และไม่มีหลักฐาน ถ้าใครจำเพลงเก่าใหม่ไว้ได้มากกว่าเพื่อน คนนั้นเป็นเก่งกว่าเพื่อน ทั้งนี้เหมือนกับนักเลงเล่นแสตมป์เล่นหน้าไม้ขีดไฟนั่นเอง

๑. ช้าผสม ท่านถามเป็นรายละเอียด ฉันตอบไม่ได้ เพราะจำไม่ได้ แม้แต่งเองก็ไม่ได้ใส่ใจจำ ด้วยทะนงใจว่าถ้าถูกผลักไสให้เข้าไปทำอีกก็แต่งเอาใหม่ มีแต่จะดีขึ้นกว่าเก่าเพราะรู้การมากกว่าแต่ก่อน จะบอกได้แต่เหตุที่ทำให้คิดแต่งเพลงช้าผสมขึ้นด้วยละครอิเหนาตอนบวงสรวงนั้น เดิมเขาร้องช้า (รับลูกคู่) ฉันก็เห็นว่าเหมาะสมดีแล้วจึงจะทำตามไป แต่ละครฉากนั้นเป็นฉากใหญ่ มีท้าวดาหามเหษีธิดาโอรส และมีระเด่นมากหลายทั้งเสนากำนัล นับว่าละครออกหมดโรง การร้องในฉากนั้นควรจะดังที่สุด จึงให้เกณฑ์คนในบ้านเจ้าพระยาเทเวศร์ทั้งผู้หญิงผู้ชายมาช่วยกันร้อง คนในบ้านนั้นสอนง่ายเพราะได้เคยเห็นเคยฟังอยู่เป็นอาจิณ ไม่ใช่อย่างเอาควายมาหัดร้อง การร้องผู้หญิงกับผู้ชายปนกัน เคยเห็นเจ้าพระยาเทเวศร์จัดเข้าไปเล่นคอนเสิตในพระราชฐานฟังไม่ได้ผล ประเดี๋ยวได้ยินแต่เสียงผู้หญิง ประเดี๋ยวได้ยินแต่เสียงผู้ชาย เพราะผู้ชายเสียงต่ำ ผู้หญิงเสียงสูง ร้องไปทางเดียวกันต้องวางเสียงเป็นคู่แปด เวลาเพลงลงเสียงต่ำเสียงผู้หญิงจ้าเสียงผู้ชายพึมหายไป เวลาเสียงเพลงขึ้นสูงเสียงผู้ชายจ้า ผู้หญิงขึ้นเสียงไม่ถึง ต้องหลบเสียงลงเท่ากับผู้ชายก็พึมหายไป ฉันเห็นโทษอันนี้จึงคิดแก้ เอาวิธีร้องเสียงแตกอย่างฝรั่งมาใช้ทำทางให้เสียงผู้ชายลดลงกว่าเสียงผู้หญิงเพียงเข้าเป็นคู่สี่คู่ห้า ไม่ให้ถึงคู่แปด ฟังได้ผลดีขึ้น แล้วยังมีเครื่องประกอบอีกอย่างหนึ่ง ซึ่งท่านเห็นจะยังไม่ทราบ ฉันเลือกเอาลูกระนาดเหล็กสี่ห้าลูก มาผูกแขวนตีต่างว่าระฆังวัดใบใหญ่บ้างเล็กบ้าง ตีปนไปพร้อมกับร้องด้วย แต่ลูกระนาดที่เลือกเอามาใช้นั้น ไม่ให้ขัดกับเสียงเพลงที่ร้อง ฟังเข้ากันไปได้และสมกับฉากที่เป็นวัด ข้อที่ท่านถามว่าช้าผสม จะเอาไปใช้แทนช้าปี่ได้หรือไม่นั้นไม่ควรถาม ไม่มีใครห้าม สำคัญอยู่แต่ที่เอาไปใช้ในที่เหมาะหรือไม่เหมาะ จะดีหรือไม่ดีต่างหาก ส่วนชื่อนั้นดูเหมือนพวกที่เล่นอยู่ด้วยกันเขามาถาม ว่าเพลงนี้จะเรียกเพลงอะไร ฉันก็บอกพุ่งไปตามภาษาพูดว่า ช้าปะสม นึกถึงเอาผู้ชายเข้าผสมร้องกับผู้หญิง แล้วใครจะเอาไปเขียนหนังสือเป็นอย่างไรฉันไม่ทราบด้วย

๒. **ช้าหวล** ไม่เคยได้ยินร้อง เคยเห็นแต่ชื่อจดไว้ในบทละครได้เคยค้นจากผู้เล่นละครมาแล้วได้แต่ ช้าครวญ ทางร้องก็คล้ายกับช้ารับลูกคู่ แต่มีครวญแซกเข้า ครวญเป็นชื่อร้องชนิดหนึ่ง เอื้อนเสียงไปเศร้า ๆ ถ้าร้องเพลงอื่น ๆ จะต้องการให้ปี่พาทย์ทำโอดที่คำไหนก็แซกครวญเข้าในคำนั้นปี่พาทย์ก็ทำโอดให้ ช้าครวญนี้ ได้เคยเอามาจัดให้ท้าวสันนุราฐร้องในเรื่องคาวีละครดึกดำบรรพ์

๓. **นั่นแหละ** ในคำร้องช้าปี่จัดว่าเป็นสร้อย กระบวนเล่นของเรานั้น คำร้องกวีแต่ง กวีไม่รู้จักว่าการร้องเป็นอย่างไร แต่งไปสำหรับแต่อ่าน ครั้นถึงคนร้อง เมื่อคำกวีไม่พอก็ต้องเอาคำอื่นต่อสร้อยจริงอยู่ คำเจ้าเอย น้องเอย เป็นสร้อยเหมือนกัน แต่เหมาะสำหรับใช้จำเพาะคำเกี้ยวกัน เป็นคำชายพูดกับหญิง และหญิงพูดกับชาย เมื่อเอาไปใช้อื่น ๆ ก็ขวาง นั่นแหละ เป็นคำกลางใช้ได้ไม่ว่าความใด ๆ ร้องละครเรื่องต่าง ๆ จึงใช้คำนั่นแหละเป็นยืน ขอให้เข้าใจว่านี่เป็นแก้คำถามโดยอัตโนมัติ ได้เคยนึกเหมือนกัน ว่าถ้าการร้องนั้นมาถึงตัวเข้า จะจัดให้ร้องเปลี่ยนไปทุก ๆ ครั้งให้คำกินกับบท

๔. **ชมตลาด** ก็คือร้องชม การร้องชมนั้นใช้อยู่หลายลำที่เรียกว่าชมตลาดเห็นจะเป็นลำที่ร้องง่ายที่สุด และร้องกันดื่นที่สุดอยู่ในตลาด จึงเรียกว่า ชมตลาด นี่เป็นแปลชื่อตามอัตโนมัติ ผิดถูกไม่แน่ ส่วนฉุยฉายเป็นร้องเพลงช้าแทนปี่พาทย์ แม่ศรีเป็นร้องเพลงเร็วแทนปี่พาทย์ ดังได้อธิบายมาข้างต้นแล้ว น่าสังเกตอยู่ที่ร้องฉุยฉายแล้วรับด้วยปี่ประหนึ่งว่าเดิมทีจะเล่นไปด้วยกัน

๕. **เครื่องปี่พาทย์ละครดึกดำบรรพ์** ท่านถามค้นเอาเครื่องมือทุกชิ้นตามที่ท่านจาระไนถามไปก็ถูกหมดแล้ว เว้นแต่ซอออย่างเดียว เมื่อครั้งเจ้าพระยาเทเวศร์เล่นนั้นไม่ใช้ เมื่อเจ้าพระยาวรพงศ์เล่นเอาใส่เข้า เห็นสีโอ๊ก ๆ ไปเกือบไม่มีเวลาหยุด อันเรื่องเครื่องทำเพลงนั้นไม่จำเป็นต้องจำกัด จะใส่อะไรจะตอนอะไรก็ได้ สุดแต่ให้เหมาะแก่การเล่นก็เป็นแล้ว หัวใจเครื่องปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์อยู่ที่คัดเครื่องเสียงเล็ก ๆ ออกหมด ด้วยฟังหนวกหู ผู้ที่เขาคิดเอาเครื่องเสียงเล็กเข้าผสมมาแต่ก่อน เขาต้องการให้ดังกึกก้อง แต่

ละครดึกดำบรรพ์ต้องการไพเราะ จึงคัดเอาอ้ายที่หนวกหูออก คงเอาไว้แต่ที่เสียงนุ่มนวลและเสียงที่เป็นหลัก แล้วซ้ำต้องการเสียงที่ต่ำลงไปอีกจึงคิดเอาฆ้องหุ่ยเข้าปน นึกมาแต่ฆ้องโหม่ง แต่โหม่งใบเดียว เนื้อเพลงจะไปทางไหนก็ดังโหม่งยืนอยู่ฟังขวางหู จึงจัดให้มีฆ้องใหญ่หลายใบตีจังหวะผันเสียงไปตามเนื้อเพลง ควรที่จะภูมิใจว่าคิดได้ใหม่ฟังดีขึ้นมาก แต่เปล่า ทางชวาเขามีแล้วทำแล้ว อนึ่งไม้นวมก็มีมานานแล้วพวกปี่พาทย์เขาใช้ ในที่นี้จะเรียกว่าสำหรับตีในมุ้ง เพื่อท่องเพลงและไล่มือไม่ให้หนวกหูเพื่อนบ้าน ใครจะเอามาเล่นเป็นของจริงจังขึ้นไม่ทราบ จำได้แต่ว่าเจ้าพระยาเทเวศร์ท่านเอาไม้นวมมาเล่นรับร้องในบ้านท่านส่วนที่เอาตะโพนใช้ต่างกลองทัดนั้นก็เพราะปี่พาทย์ทำไม้นวม ถ้าเอากลองใหญ่เข้าตีก็จะดังกลบเสียงปี่พาทย์เสียหมด จึงเปลี่ยนใช้ตะโพนซึ่งจะหยิบเอาได้ง่ายที่สุด ที่จริงที่เรียกว่าปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์นั้น ไม่ได้ปรุงขึ้นสำหรับเล่นดึกดำบรรพ์ เล่นรับร้องอยู่ก่อน รู้สึกว่าฟังดี มีละครดึกดำบรรพ์ขึ้นก็โอนเอามาทำเท่านั้นเอง

ทวน คำนี้หมายถึงร้องย้อนไปต้นคำซ้ำอีกครั้งหนึ่ง ในการที่ต้นเสียงร้องครึ่งคำ ลูกคู่ร้องต่ออีกครึ่งคำนั้น เรียกว่า รับ คือลูกคู่รับแล้วจึงร้องทวน แต่การทวนนั้นใช้แต่เพลงร้องที่ไม่ได้รับปี่พาทย์ ถ้าเพลงใดที่มีปี่พาทย์รับก็ไม่ร้องทวน คือว่าปี่พาทย์ทวนให้แล้ว คำที่เรียกว่าลูกคู่เห็นจะมาแต่การสวดของพระภิกษุอันมีสี่รูปด้วยกัน แบ่งเป็นสองภาคภาคละคู่ ในคู่หนึ่งแบ่งเป็นแม่คู่รูปหนึ่ง ลูกคู่รูปหนึ่ง แม่คู่ร้องตั้งต้นแล้วลูกคู่รับ เพื่อประโยชน์ไม่ให้ฟังขาดเสียงเพราะหยุดหายใจ คู่ที่ ๑ ร้องคาถาสองบาท แล้วคู่ที่ ๒ ผลัดร้องอีกสองบาท เพราะเป็นคู่จริง ๆ จึงเรียกแม่คู่ลูกคู่ ร้องละครก็ทำอย่างเดียวกัน แต่เติมลูกคู่เข้ามาก ซึ่งไม่ควรเรียกว่าลูกคู่เสียแล้ว แม้กระนั้นเขาก็ยังแบ่งลูกคู่เป็นสองภาค จะเรียกเอาเองในที่นี้ว่า ซ้ายขวา ครึ่งคำแรกต้นเสียงร้อง ครึ่งคำหลังลูกคู่ภาคขวารับ แล้วลูกคู่ภาคซ้ายร้องทวนครึ่งคำแรก ลูกคู่ภาคขวาร้องทวนครึ่งคำหลัง คำหนึ่งในบทละครนั้น นับเอาสองกลอนเป็นคำหนึ่ง เท่ากับคาถาสองบาท

การร้องรำส่งปี่พาทย์ในการเล่นละครนั้นเป็นของใหม่ แต่ก่อนไม่ใคร่ใช้ ใช้แต่รำร้องโดยลำพังไม่รับปี่พาทย์

รัอร่าย คำนี้เป็นสองศัพท์ คือ รัอ คำหนึ่ง ร่าย คำหนึ่ง ร่ายหมายความว่าตะลุยไป รัอ หมายความว่าตั้งใหม่ เหมือนเขียนหนังสือหดหัวฉะนั้น ถ้าบทเนื่องกันก็ร้องติดกันไป ถ้าตั้งบทใหม่เมื่อไรก็รัอเมื่อนั้นไม่เกี่ยวแก่ยศตัวละครว่าจะเป็นพระเอกหรือนางเอก แต่เกี่ยวกับความในบทร้อง และคำว่า รัอ นั้น ไม่ได้ใช้จำเพาะแต่ร่าย อื่น ๆ ก็มีเรียกรัอเหมือนกัน คำที่เรียกว่า ร่ายติด ไม่เคยได้ยินใครเรียก

ยานี เป็นเพลงร้องแท้ เพลงปี่พาทย์ไม่มี แต่ก่อนมาไม่มีรับปี่พาทย์ พวกปี่พาทย์มาอวดดีแต่งรับกันขึ้นเมื่อไม่กี่ปีมานี้เอง

โทน หมายความว่าตีโทนประกอบกับร้อง มีเพลงที่ประกอบด้วยโทนมากหลาย เดี๋ยวนี้ใช้กลองแขกแทนโทน

ชื่อเพลงนั้นเป็นของไม่แน่ โดยมากไม่มีชื่อ ลางเพลงก็มีชื่อเดียวลางเพลงก็มีชื่อซ้ำกัน เพราะคัดเอามาจากเพลงเรื่องอันเดียวกัน ต้องเติมท้ายชื่อเป็นโอดพัน เป็นนอกใน เป็นใหญ่น้อย ลางเพลงก็มีหลายชื่อเช่น จระเข้หางยาว กับ สามส้าว ก็คือเพลงเดียวกัน

ละครป้องหน้า ไม่ใช่สัญญาให้ปี่พาทย์หยุด ปี่พาทย์จะหยุดเหมือนเทียนดับไม่ได้ ได้แต่สังเกตเห็นละครแสดงอาการว่าถึง พอทำหมดท่อนหมดตัวก็ลาให้ ตัวละครก็ทำท่าลาลงให้พร้อมกับปี่พาทย์มีป้องหน้าเป็นที่สุด เคยมีตัวอย่างที่เกิดถ้อยร้อยความ มีละครโรงหนึ่งป้องหน้าตามชอบใจ ปี่พาทย์ที่ทำเผอิญมีคนดีคือตีระนาดเป็นนายวงไม่ยอมหยุด เพราะเชิดยังไม่หมดตัว ละครฉุน กล่าวปรามาสว่า ปี่พาทย์อะไรนะ ละครป้องหน้าแล้วยังไม่หยุด นายวงปี่พาทย์ก็ปรามาสตอบว่าละครอะไรนะ ปี่พาทย์ยังไม่หมดตัวก็ป้องหน้า ตกลงเป็นหายกัน ความเข้าใจผิดอันนี้เป็นมาแต่ละครเด็ก ๆ ซึ่งยังไม่รู้ประสีประสาพวกปี่พาทย์เวทนายอมให้อภัย จึงหักหัวหางจบลงไปให้ตามที่ป้องหน้า แล้วผู้ใหญ่ที่โง่เขลาก็ถือเอาเป็นธรรมเนียม แต่ที่ไม่โง่เขลา เช่น นายคุ้มครูพระรามเป็นต้น เป็นคนผู้ใหญ่มากแล้ว ก็อุตส่าห์เรียนตีฆ้องต่อเพลงบาทสกุณี เพราะแกออกท่าบาทสกุณีหมด

ไม่พร้อมกับปี่พาทย์ ลางคราวปี่พาทย์หมดก่อน ท่าของแกยังไม่หมด ลางทีท่าของแกหมดก่อนปี่พาทย์ยังไม่หมด ก็ต้องยืนเก้ออยู่ ทั้งนี้เป็นด้วยรำไม่ลงกับปี่พาทย์จึงต้องอุตส่าห์ต่อเนื้อปี่พาทย์เพื่อให้รำลงกัน เพลงอื่นซึ่งได้ยินอยู่ชินหู เช่น เสมอ หรือ เชิด แกจำเนื้อปี่พาทย์ได้ รำให้ลงกันได้ แต่เพลงบาทสกุณีนาน ๆ จะใช้ที ไม่ชินหู จำไม่ได้จึงต้องเรียนเพลงบาทสกุณีไม่ใช่ ตระ ไม่ได้อยู่ในเรื่อง ตระ เป็นเพลงอยู่ในเรื่องเสมอ เดิมเรียกว่าเสมอตีนนก แล้วมีใครเห็นว่าเป็นคำหยาบ เปลี่ยนชื่อเสียใหม่เรียก บาทสกุณี คำ เสมอหายไปจึงพาหลง ควรจะเรียก เสมอบาทสกุณี กระมัง

วา ชื่อเพลงอย่างนี้มีสองเพลง จึงต้องต่อชื่อเป็น วาลงโรงกับวาลาโรง เพลงวาลงโรงนั้นติดอยู่ในเรื่องของเพลงโหมโรง มีวาเป็นเพลงท้าย พอปี่พาทย์ทำโหมโรงถึงเพลงวา ตัวละครก็ต้องออกเพื่อลงโรงเล่น จะเอาวาไปทำเมื่อละครออกในกาลอื่นหาได้ไม่ เหตุที่ทำให้เข้าใจผิดว่าเป็นเพลงละครออกนั้น มาแต่ละครหลวง ต้องคอยเสด็จลงละครจึงจะลงโรงได้ เมื่อเสด็จลงแล้วจะทำโหมโรงให้เสด็จมาคอยอยู่ก็ไม่ได้ต้องตัดทำแต่เพลงท้ายโหมโรงเท่านั้น หรือถ้าทำโหมโรงก่อนเสด็จลงถึงวา ก็ต้องหยุดไว้ทำวาต่อเมื่อเสด็จลงจึงพาให้เข้าใจไปว่าเพลงวาเป็นเพลงทำให้ละครออก

—ความเห็น—

ในเรื่องร้องรำทำเพลงตามที่กล่าวมาแล้ว ล้วนกล่าวแต่สิ่งที่เป็นอยู่ และคาดคะเนว่าจะเป็นมาอย่างไร ไม่มีความเห็นส่วนตัวอยู่ในนั้น ตอนนี้จะชี้แจงความเห็นส่วนตัวต่อไป

คนเล่นการร้องรำทำเพลงนั้น เห็นว่ามีอยู่สามพวก จะตั้งชื่อเล่นว่านักเรียนพวกหนึ่ง ครูพวกหนึ่งกับบ้าอีกพวกหนึ่ง อันพวกนักเรียนนั้นเรียนได้มาอย่างไรก็ทำไปอย่างนั้นการหวงวิชาเกิดแต่พวกนี้ เพราะถ้าให้วิชาที่เรียนได้มาแก่ใครไปหากินตนก็อด พวกครูนั้นรักวิชามาก แน่ไปอีกหลายสถาน และมีปัญญาที่จะเลือกฟั้นใช้แต่วิชาที่ดีตามแบบขึ้นส่วนพวกบ้านั้นแม้จะรู้วิชาก็ละทิ้ง ทำเอาแต่ตามชอบใจตัว

ตำนานการละคร

จากคำบรรยายเรื่อง "การละคร"

ของ

นาย เฉลิม เศวตนันทน์

คัดจากหนังสือ

อนุสรณ์ "ศุกรหัศน์"

เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพ

เสวกโท จมื่นมานิตย์นเรศ (เฉลิม เศวตนันทน์)

ณ วัดมกุฏกษัตริยาราม

๒๐ มกราคม ๒๕๑๑

(หน้า ๑๕๑–๑๗๖)

ตำนานการละคอน

ตามหลักฐานที่นักประวัติศาสตร์คนสำคัญมีอาทิ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์-เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทรงกล่าวไว้มีความตรงและต้องกันว่า ไทยเราได้รับศิลปะวิทยาการทางนาฏศิลป์มาจากอินเดีย และดูเหมือนอินเดียจะเป็นแหล่งก่อกำเนิดวัฒนธรรมทุกสาขาในโลกนี้ด้วย ดังนั้นก็น่าจะไม่ชั่วแต่นาฏศิลป์ของไทยเราเท่านั้น หลักนาฏศาสตร์ทั่วไปก็เข้าใจว่าจะไปจากอินเดียเสียด้วยกระมัง แต่นี่เป็นข้อสันนิษฐานส่วนหนึ่งยังไม่มีหลักฐานอะไรยืนยัน ทางเจ้าตำหรับเดิมถือว่า ท่ารำ หรือนาฏศิลป์ มีกำเนิดมาจากองค์พระอิศวรเป็นเจ้าทรงประดิษฐ์ท่ารำ เพื่อประทานแก่พระอุมาแล้วสั่งโปรดประทานให้พระฤาษีนามว่าภรต ได้ศึกษาสำเหนียกมาอีกชั้นหนึ่ง ดังนั้นพระภรตมุนี จึงได้ชื่อว่าเป็นบรมครูต้นกำเนิดแห่งการละคร เราจึงได้สร้างศีรษะฤาษี อันเป็นเครื่องหมายของพระภรตเป็นที่สักการะของเหล่านาฏศิลป์นอยู่จนกระทั่งทุกวันนี้ แต่เดิมทีการละครอย่างทุกวันนี้คงมิได้มีเกิดขึ้น คงมีแต่การเล่นอย่างตามภาษาพื้นเมือง ซึ่งได้แก่ระบำรำฟ้อนอันเป็นการแสดงออกซึ่งกิริยาอาการสนุกร่าเริงตามวิสัยของมนุษย์ปุถุชน แต่เดิมทีคงมิได้มีดนตรีประกอบ คงมีแต่การขับร้องประกอบด้วยเท่านั้น ขอได้พึงเข้าใจว่า ในเรื่องของการระบำ รำ ฟ้อนนี่เองได้กลายมาเป็นละครต่อภายหลัง ในบทบาทของละครทุกอย่าง ก็อยู่ในลักษณะของการระบำ รำ ฟ้อน นั่นเอง ขอให้พึงเข้าใจว่า ระบำ รำ ฟ้อน นี้เป็นลักษณะของศิลปะแต่ละอย่าง ระบำ คือการแสดงท่าของศิลปะเป็นหมู่ เป็นพวก การแสดงคนเดียวมักไม่เรียกว่าระบำ รำนั้น คือ การใช้มือกรีดกรายไปตามบทบาท ฟ้อนนั้นคือการใช้มือและเท้าซัดส่ายไปตามจังหวะ ระบำมักเป็นไปตามจังหวะของขับร้องและดนตรี โดยมีความหมายเป็นส่วนเป็นตอน รำนั้นต้องเป็นไปตามความหมายแห่งท่าทาง และบทบาท ฟ้อนนั้นไม่มีความหมายในบทบาทอย่างรำหรือระบำ แต่มุ่งความงามเป็นเกณฑ์ เป็นฟ้อนเมือง ฟ้อนเงี้ยว ฟ้อนพายัพ แม้การแสดงซึ่งจะมีต่อไป ก็คงจัดเข้าในลักษณะของศิลปะทั้งสามนี้ และในชั้นนี้เองการระบำ รำ ฟ้อน นอกจากจะเป็นเครื่องเล่นเพื่อ

ความบันเทิงในระหว่างมนุษย์ด้วยกันแล้ว ศิลปะเหล่านี้ยังเป็นเครื่องสังเวยพระเป็นเจ้าด้วย โดยถือกันว่าพระเป็นเจ้าโปรดการชนิดนี้ ดังนั้นแต่โบราณดึกดำบรรพ์ จึงมีการสังเวยพระเป็นเจ้าด้วยการฟ้อนและรำด้วยประการหนึ่ง ครั้นต่อมาก็คงมีผู้ประดิษฐ์เรื่องราว อันเป็นการเทิดเกียรติพระเป็นเจ้าเข้าในกระบวนฟ้อนรำ เช่นทางอินเดียนิยมแสดงตำนานเรื่องของพระราม อันถือว่าเป็นนารายณ์อวตารปางหนึ่ง แล้วเรื่องนั้นก็ตกทอดมาเป็นเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งใช้แสดงเป็นโขนของชาวเราอีกทอดหนึ่ง ในยุคนี้เองการระบำ รำ ฟ้อน ซึ่งได้รับการปรับปรุงและประดิษฐ์ขึ้น เป็นเรื่องอันเรียกว่าละคร คำว่าละครนี้บางนัย ก็ว่าเนื่องมาจากการเล่นแต่เดิมของเราคือชาตรีเพราะเล่นที่เมืองนครศรีธรรมราช อันเรียกสั้น ๆ ว่าเมืองนคร แล้วก็กลายเป็นละคร ในสมัยโบราณเรายังเรียกว่า เมืองละครกันอยู่จนติดปาก จนสมัยการหนังสือแพร่หลายจึงรู้ได้ว่า เป็นคนละตัว ดังนั้น การเล่นเช่นที่เมืองนครหรือละครนั้นเป็นอย่างนั้นจึงเรียกการเล่นอย่างนั้นว่าละคร เป็นเช่นนั้นกระมัง แต่เรื่องนี้ต้องยกไว้ให้แก่นักภาษาศาสตร์หรืออวรรณคดีวินิจฉัยต่อไป สำหรับเรา ๆ ให้รู้แต่เพียงว่า ละครเป็นชื่อการเล่นชนิดหนึ่งก็เห็นจะพอกระมัง

การละครของไทยเราแต่เดิมมาแบ่งเป็น ๓ อย่าง คือ

๑. ละครชาตรีหรือโนราห์

๒. ละครนอก

๓. ละครใน

๑. ละครโนราห์หรือชาตรี เป็นต้นกำเนิดของละครรำมาแต่โบราณกาล ตามทางสันนิษฐานแห่งพระนิพนธ์ของสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงไว้ว่า ขุนศรัทธานำออกไปจากนครศรีธรรมราช ฯ ละครโนราห์หรือชาตรีมีการเล่นลัด ๆ ง่าย ๆ มีตัวละคร ๓ ตัว แสดงอยู่ในเรื่องชาดกสองเรื่อง คือ พระรถเสน กับ นางมโนห์รา ในตัวละคร ๓ ตัวนี้ เป็นพระเอก ๑ นางเอก ๑ ตลก ๑ ตลกนี้เป็นตัวเบ็ดเตล็ดต่อไปด้วยเช่น เป็น ฤาษี เป็นยักษ์หรือเป็นนกอะไรเหล่านี้ ละครโรงใดที่มีตัวละครพระเอกเป็นสำคัญก็มักเล่นเรื่องพระรถเสน นางละครโรงใดนางเอกสำคัญก็มักเล่นเรื่องนางมโนห์รา และก็เพราะทาง

ปักษ์ใต้นิยมแสดงเรื่องนางมโนห์รากันมาก ละครอย่างนี้จึงเรียกไปตามชื่อเรื่องว่า มโนห์รา แล้วก็ตัดสั้นเข้าตามสำเนียงของชาวปักษ์ใต้ ก็เลยกลายเป็นโนราห์ไป การแสดงของโนราห์นี้ เริ่มต้นด้วยร้องไหว้ครูตามพระนิพนธ์ของสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทรงคัดคำไหว้ครูโนราห์มาดังนี้

ครูเอ๋ยครูสอน สอนไว้ให้รำสิบสองท่า
พ่อขุนศรัทธา สอนให้รำท่าต่างกัน
แม่ลายกนก แล้วยกขึ้นเป็นเครือวัลย์
ราหูจับจันทร์ ให้เวียนแต่ซ้ายไปขวา

นี้เป็นแม่ท่าคล้าย ๆ เทพพนมปฐมพรหมสี่หน้าของละครนอกหรือละครใน ต่อมาเรื่องพระรถเสนมีตัวละคร ๓ ตัวคือ พระรถเสนพระเอก ๑ นางเมรีนางเอก ๑ ม้าตัวตลก ๑ เรื่องมโนห์รา มี ๓ ตัวเหมือนกัน คือ พระสุธน พระเอก ๑ นางมโนห์รา นางเอก ๑ พรานบุญ ตลก ๑ ดนตรีที่บรรเลงประกอบมี ฆ้องคู่ ๑ ตีดังโหน่งเหน่ง ทับ ๒ ใบ ตีขัดและสอดกันเป็นจังหวะ มีกลองตุ๊ก ๒ ใบ ดังตุ๊ด ๆ ใบ ๑ ตุง ๆ ใบ ๑ ตีสอดแทรกกับทับ คือโทนแล้วมีเครื่องประกอบจังหวะ คือ รับกับฉิ่ง มักตีจังหวะเร็วและลัด เช่น ฉิ่ง ฉิ่ง ฉับ หรือฉิ่ง ฉับ ฉิ่ง ฉับ กรับตีในจังหวะฉับ แล้วก็มีปี่นอก ๑ เลา ปี่นี้สำหรับบรรเลงตามลำนำและหน้าพาทย์ เช่นเชิด โอด เสมอ หรือเพลง ส่วนทับและฉิ่งกรับ บรรเลงประกอบจังหวะในการขับลำด้วย ละครโนราห์หรือชาตรีนี้เป็นต้นกำเนิดของละครรำ ต่อมาในตอนหลังละครชาตรี ปรับปรุงการแสดงให้ใกล้ไปทางละครนอกมากขึ้นทุกที คงเหลือไว้แต่ร่ายต้นของโนราห์เท่านั้นที่ยังแสดงเป็นชาตรี นอกนั้นแม้เครื่องดนตรีและตัวละคร ตลอดจนการแต่งตัวก็ไปเหมือนกับละครนอกทุกประการ การแต่งตัวของละครชาตรีหรือโนราห์แต่โบราณ เช่นการสวมสนับเพลากรอมถึงข้อเท้า นุ่งผ้าทับชั้นนอกหยักรั้งขึ้นไป แล้วจีบจงหางหงส์เข้าไว้ห้อยหร้าและเจียรบาด บางทีก็คาดรัดเอวไม่สวมเสื้อ เครื่องอาภรณ์ เช่น สังวาลย์ทับทรวง กรองคอ สวมเข้าไปกับเนื้อตัวเฉย ๆ สวมเทริดชาตรี คือเป็นมงกุฎทรงเตี้ย สมเด็จกรมพระยาดำรง ฯ รับสั่งว่า การแต่งตัวของละครโนราห์นี้ แต่งตามแบบเครื่อง

ต้นแต่งตัวท้าวพระยาดึกดำบรรพ์เหมือนรูปภาพครั้งกรุงเก่ามีรูปเทวดาที่จำหลักบานซุ้มพระเจดีย์วัดพระศรีสรรณ์ชัย ซึ่งอยู่ในอยุธยาพิพิธภัณฑ์สถาน และรูปเทวดาที่เขียนไว้หลังบานประตูพระอุโบสถวัดใหญ่ จังหวัดเพชรบุรีเป็นต้น ส่วนนางก็แต่งอย่างนางละครทุกวันนี้ เพราะอย่างนี้ละครโนราห์หรือชาตรีจึงไม่มีผู้หญิงแสดง ใช้ผู้ชายแสดงล้วน เห็นจะเกี่ยวกับเรื่องที่แสดง วิธีแสดงมุ่งการตลกขบขันเป็นใหญ่ และต้องโลดโผนด้วย ทั้งเครื่องแต่งตัวก็ปล่อยเนื้อตัวเทะอย่างนั้น ผู้หญิงย่อมแต่งไม่ได้อยู่เอง ส่วนตลกนั้นแต่งอย่างคนธรรมดา เมื่อจะเป็นยักษ์ก็สวมหัวยักษ์หรือใช้ผ้าโพกหัวเข้า เป็นนกก็ใช้ผ้าขาวม้ายีโป้คลุมต่างปีก เป็นช้างก็ใช้ผ้าขวั้นเป็นงวงผูกศีรษะ เป็นม้าก็ใช้ผ้าขาวม้าผ่าปากทำมืออย่างม้า ตกลงว่าผ้าขาวม้าใช้การได้หลายอย่างร้อยแปดพันเก้าประการ ละครอย่างนี้ยังเป็นประเพณีเล่นแก้สินบนอันนับเป็นการสังเวยอย่างเช่นแบบโบราณกาลมานั้นเอง

๒. ละครนอก ละครนอกนี้เป็นละครรำชนิดหนึ่ง อันเป็นวิวัฒนาการมาจากละครโนราห์หรือชาตรี การแสดงคล้ายละครชาตรีมาก คือแสดงได้ทุกเรื่องนอกจากเรื่องอิเหนา รามเกียรติ์ และอุณรุท วิธีแสดงมุ่งการตลกขบขัน เดินเรื่องให้รวดเร็วทันใจผู้ดูเป็นประมาณ เหมือน ๆ กับละครชาตรี แต่เพิ่มตัวละครมากขึ้น มีตัวพ่อตัวแม่ พระรองนางรอง เสนา กำนัล แต่เดิมการแต่งกายก็เหมือนหรือคล้าย ๆ ละครชาตรี แต่พอมีละครในเกิดขึ้นละครนอกก็แต่งตัวเลียนแบบละครในมากขึ้นทุกที ละครนอกแต่เดิมใช้ผู้ชายแสดงเป็นพื้นเพราะการแสดงและการขับร้องเหมาะแก่การใช้ผู้ชาย ต่อมาเมื่อเปิดการแสดงละครในโดยทั่วไปแล้ว ผู้หญิงจึงแสดงละครนอกมากขึ้น ปี่พาทย์ของละครนอกก็คล้าย ๆ ละครใน แต่ไม่พิถีพิถันเหมือนละครใน โดยมากมักเป็นเครื่องคู่หรือเครื่อง ๕ ปี่พาทย์เครื่อง ๕ มี ๑. ตะโพน ๒. ระนาดเอก ๓. ฆ้องวง ๔. กลองทัด ๕. ปี่ กับเครื่องประกอบจังหวะ เช่น ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง เครื่องคู่ คือ ๑. ตะโพน ๒. ระนาดเอก ๓. ระนาดทุ้ม ๔. ฆ้องวงเล็ก ๕. ฆ้องวงใหญ่ ๖. กลองทัด ๗. ปี่ พร้อมด้วยเครื่องกำกับจังหวะ เช่น ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง กลองแขก ๒ หน้า บางทีก็เป็นธรรมเนียมต้องมีม้าพ่วตีดังแผ่ง ๆ เวลาทำเพลงเชิดด้วยการขับร้องของละครนอกใช้เพลงลัด ๆ เร็ว ๆ ไม่ใคร่มีเอื้อนหรือลีลาศมากนัก

โดยมากมักดำเนินเรื่องด้วยร้องร่ายเป็นพื้น ในการร้องร่ายก็มีเอื้อนเครื่องเพลงเอื้อนเต็ม สำหรับปากลงเจรจา มีเจรจาสอดแทรกติดตลกตลอดเรื่อง เมื่อก่อนตัวละครร้องกับบทเอง แล้วมีลูกคู่รับทวนทั้งมีคนบอกบท ๑ คน หน้าพาทย์ไม่มีพิสดารมากอย่างละครใน มีเพียงเพลงช้าเพลงเร็ว เพลงช้าไม่ใคร่มีด้วยช้า เชิด เสมอ โอด โอดก็มักใช้โอดชั้นเดียวสั้น ๆ เร็ว ๆ เพลงสำหรับละครนอก มีอีกอย่างต่างจากละครใน เล่น ช้าปี่นอก ร่ายนอก ปีนตลิ่งนอก ชมดงนอก สระบุหรั่งนอก แต่สำหรับอื่น ๆ นอกจากช้าปี่กับร่ายแล้ว บางทีละครในตอนต้องการเร็ว ๆ ก็นำเพลงนอก เช่นปีนตลิ่ง ชมดง สระบุหรั่ง ไปใช้เหมือนกัน แต่ละครนอกไม่ใคร่นำเพลงชมดงใน ปีนตลิ่งใน สระบุหรั่งในมาใช้นัก หรือแทบว่าไม่ได้ใช้เลย ซึ่งคิดว่าเพลงพวกนี้คงคิดขึ้นภายหลังเมื่อเกิดละครในแล้ว แต่สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระนรินพ่าย ยังไม่ทรงลงเนื้อเห็นด้วยในเรื่องเพลงนอกเพลงนี้ ท่านว่าดูจะไม่ใช่ประพันธ์ขึ้นไว้สำหรับขับร้องประกอบละครนอกละครในเท่านั้น หากไปบังเอิญประจวบเข้าเองหรือนำไปใช้เอง แท้จริงผู้ประพันธ์มุ่งจะประพันธ์สำหรับให้มีทำนองแตกต่างออกไปเท่านั้น แต่อย่างไรก็ตามด้วยข้อเท็จจริงก็เคยเห็นใช้กันอยู่ในระหว่างเพลงนอกเพลงในตามชื่อนั้นเหมือนกัน แต่เดิมมาสถานที่สำหรับเล่นละครเป็นประจำไม่มีอย่างเดี๋ยวนี้ ละครนอกเป็นละครแสดงได้โดยทั่วไป ดังนั้นจึงแสดงในงานต่าง ๆ เป็นพื้นมาก่อน นอกจากแสดงตามงานบ้าน งานวัดแล้ว ที่แสดงเป็นอาชีพประจำก็มักเป็นละครโรงผ่อน ค่าตัวที่ได้กันอยู่ในสมัยนั้น พระเอก นางเอกได้วันละ ๑-๒ บาท เบ็ดเตล็ดเช่นเป็นวันละ ๑ สลึง เรียกว่า ๓ ท่าสลึง เหมาเสร็จอย่างแพงวันละ ๒๔๐ บาท ๑๒๐ บาท อย่างต่ำที่สุด ๒๐ บาท ละครต้องเสียภาษีด้วย ละครในเล่นวันกับคืนเสียถึง ๒๐ บาท รองลงมา ๑๖ บาทก็มี ๑๒ บาทก็มี ๔ บาท ๓ บาท ๒ บาท จนถึงคืนละ ๕๐ สตางค์ก็มี ในครั้งนั้นรัฐบาลได้ค่าภาษีละคร ซึ่งมีผูกไปเป็นเงินถึงปีละสามหมื่นหกพันบาท ในรัชกาลที่ ๕ ต่อมาถึง พ.ศ. ๒๔๓๕ ได้มีประกาศแก้ไขภาษีละคร เมื่อวันที่ ๑ มีนาคม เรียกว่า "อากรมหรสพ" แต่นั้นมา ดังนั้นค่าอากรมหรสพซึ่งดูเหมือนของใหม่ยุคประมวลรัษฎากรนั้น แต่ความจริงมีมาแล้วตั้ง ๕๘ ปี สรุปว่าการแสดงละครนอกสมัยนั้น เป็นพื้นเพและแพร่หลายโดยทั่วไป และใช้ผู้ชายแสดงเป็นพื้น

๓. **ละครใน** ครั้นต่อมาก็เกิดละครในขึ้น ละครใน คือหมายถึงละครที่มีอยู่ในพระราชฐานขององค์พระมหากษัตริย์ บางทีจะเป็นชื่อเรียกย่อมาจากละครนางในก็เป็นได้ ละครในที่ต่างกับละครนอกก็คือ วิธีแสดงโดยมากเล่นเฉพาะเรื่องมี อิเหนา หรือ อุณรุท ส่วนรามเกียรติ์นั้น โดยมากเล่นเป็นโขน โขนก็เป็นละครในอย่างหนึ่งเหมือนกัน ตามหลักฐานปรากฏว่าละครในนั้น เป็นการแสดงที่มีส่วนของโขนกับละครนอกปนกัน ละครในใช้ผู้หญิงแสดงเป็นพื้น และเมื่อสมัยโบราณมีข้อห้ามไม่ให้คนภายนอกหัดละครผู้หญิงด้วย การแสดงละครในมุ่งแต่การขับร้องไพเราะมีกระบวนรำงาม และดำเนินเนื้อเรื่องด้วยความประณีต โดยมากละครในเริ่มต้นด้วยมีการรำเบิกโรง รำเบิกโรงโดยมากก็มักเป็นเทพบุตรนางฟ้ารำดอกไม้เงินทองเป็นอาทิ การแต่งตัวของละครใน ก็พิถีพิถันและแต่งตามแบบแผนของกษัตริย์จริง ๆ เรียกว่ายืนเครื่องพระ ยืนเครื่องนาง ส่วนโขนนั้นใช้ผู้ชายร่วมเป็นพื้น ปี่พาทย์ที่ใช้กับละครใน โดยมากเป็นปี่พาทย์เครื่องคู่หรือเครื่องใหญ่ ถ้าเครื่องใหญ่ก็เพิ่มระนาดทุ้มเหล็กกับระนาดเอกเหล็กเข้าไปอีกอย่างละ ๑ ราง ละครในมักมีแสดงเฉพาะแต่ในพระราชฐานอย่างเดียว ต่อมาเมื่อโปรดเกล้าให้คนทั่วไปแสดงละครผู้หญิงได้ ละครในก็มักมีอยู่ตามบ้านผู้ดีมีหลักฐาน และมีบรรดาศักดิ์ ต่อมาผู้ชายก็ตามเข้าแสดงเรื่องอิเหนา อุณรุทก็จัดเป็นละครในเหมือนกัน การเดินเรื่องจะต้องดำเนินไปเป็นระเบียบ มีเพลงหน้าพาทย์หลาย ๆ อย่างคล้าย ๆ โขน การเจรจามีตามสมควร ไม่เล่นตลกคนองหรือโลดโผนอย่างละครนอก ถ้าจะตลกก็จัดได้เป็นส่วนเป็นตอนให้ดูเหมาะสม กระบวนรำก็ไม่รวบรัดตัดทอนคงรำเต็มตามตำรับ เข้าใจว่าละครในจะได้มีเสื้อสวมก่อน แล้วละครนอกจึงทำตาม เพราะละครในแต่เดิมมิได้สวมเสื้อ การจัดและเครื่องใช้ไม้สอยประจำโรงก็มีมากและครบถ้วนขึ้น สำหรับโขนนั้นแต่เดิมเป็นเพียงการแสดงในพิธีการดังกล่าวแล้ว เรื่องตำนานของการเล่นโขนในเมืองไทยเรานี้ สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงเล่าไว้ในพระนิพนธ์ว่า "มีเค้ามูลอยู่ในกฎมณเฑียรบาล ตอนตำราพระราชพิธีอินทราภิเศกนั้น ปลูกเขาพระสุเมรุสูงเส้นหนึ่งกับห้าวาที่ท้องสนามหลวง คงไม่ใช่ท้องสนามหลวงในกรุงเทพฯ นี่ อาจเป็นท้องสนามหลวงครั้งอยุธยา ที่เชิงเขาทำเป็นรูปนาค ๗ เศียรเกี้ยว

พระสุเมรุ แล้วตำรวจแต่งเป็นรูปอสูรร้อยหนึ่ง มหาดเล็กแต่งเป็นเทพยดาร้อยหนึ่ง เป็นพาลี สุครีพ มหาชมภูและบริวารวานรอีกร้อยสาม ชักนาคดึกดำบรรพ์อสูรชักหัว เทพยดาชักหาง วานรอยู่ปลายหาง ถึงวันที่ ๕ ของการประกอบพิธีเป็นวันกำหนดชักนาคดึกดำบรรพ์ และวันที่ ๖ เป็นวันชุบน้ำสุรามฤตย์ เทพยดาผู้เล่นดึกดำบรรพ์ พร้อมด้วยรูปพระอิศวร พระนารายณ์ พระอินทร์ พระวิศณุกรรม คือเครื่องสำหรับธรรมเนียมเข้ามาทราบพระพร ต่อมาการแสดงตำนานอย่างนี้มีมาเนือง ๆ ซึ่งเป็นเหตุให้มีการหัดโขนหลวงขึ้นไว้เล่นในงานพระราชพิธี ดังนั้นผู้ที่หัดโขนซึ่งเริ่มมาแต่ผู้มีบรรดาศักดิ์ เช่นมหาดเล็กเพราะคงจะต้องการให้เข้าใจง่ายดังที่สมเด็จพระมงกุฎเกล้า ฯ เคยทรงปฏิบัติอยู่เหมือนกันซึ่งจะได้กล่าวต่อไป ละครในนี้คนในชั้นหลัง ๆ มักติว่ายืดยาดไม่ทันใจผู้ดู ความจริงถ้าดูด้วยศิลปะแล้วหายืดยาดไม่ เพราะกระบวนการแสดงต้องให้ประณีตอย่างนั้น เช่นเวลาอาบน้ำแต่งตัวก็ต้องใช้เพลงที่เรียกว่า ลงสรง โทน ไม่ใช้ชมตลาด หรือลงสรงมอญอย่างละครนอก ลงสรงโทน กว่าจะแต่งครบเครื่องหรืออาบน้ำแต่งตัวเสร็จก็ใช้เวลาราว ๆ ๑๕ ถึง ๒๐ นาที เพราะจะได้ฟังการขับร้อง และกระบวนรำในลีลาท่าทางต่าง ๆ ละครในตัวละครมิได้ขับร้องเป็นต้น หาเองอย่างละครนอกต้องมีต้นเสียงและลูกคู่พร้อมมูล เวลาจะไปไหนก็มีหน้าเพลง เช่นเพลงช้าเพลงเร็วสำหรับพระเอก นางเอก กลองโทนในการเดินขบวน ชุบสำหรับนางกำนัล อะไรเหล่านี้ ถ้าไปด้วยอาการเศร้าโศกหรือจากด้วยอาลัยอาวรณ์ ก็ใช้ทยอยแล้วก็โอด ดังนี้เป็นต้น

สำหรับโขนนั้น แต่เดิมมาก็มีเฉพาะโขนหน้าจอ คือใช้จอผ้าใหญ่แสดง จอนั้นก็เป็นผ้าขาวขึง แต่เดิมโปร่งพอเชิดหนังได้ ต่อมาพอเป็นโขนก็ใช้ผ้าหนาขึ้น ด้านยาวประมาณ ๖–๘ วา ด้านกว้างประมาณ ๓ วา จอสูงประมาณ ๔ วา มีประตู ๒ ด้านหน้าจอ ยกพื้นปูกระดาน ยอดเสาขึงจอที่ปักหางนกยูงและธงทิว เขียนเป็นภาพพลับพลาข้างหลัง และกรุงลงกาด้านหนึ่งสูงขึ้นไป เขียนเป็นรามสูร เมฆขลาบ้าง โขนมักเริ่มแสดงโดยการจับลิงหัวค่ำ ถือว่าเป็นการแสดงที่เกี่ยวกับหลักวิชาสูงมาก มีฤาษีกับลิงขาวลิงดำเดินเรื่องด้วยลิงขาวกับลิงดำวิ่งหากันแล้วก็รบกัน ลิงดำแพ้ลิงขาวจับมาหาฤาษี ฤาษี

ไกล่เกลี่ยกรณีพิพาทให้ดีกันแล้วก็จะจับเรื่องว่าไปท้ารบของลิงดำและลิงขาวนี้ เรียกว่า ท่าจับ เป็นท่าที่น่าดูมาก โดยมากใช้เพลงเชิดนอก พอจับได้ก็ออกเตียง ซึ่งแปลว่ามัด จากโขนหน้าจอก็มาถึงโขนนั่งราว คือโรงก็คล้าย ๆ โขนหน้าจอนั่นเอง แต่มีราวพากย์สำหรับให้ตัวโขนนั่งพักแทนที่จะให้นั่งกับพื้น ทั้งโขนหน้าจอและนั่งราว เดิมใช้แสดงการพากย์และเจรจาอย่างหนังใหญ่ คือพากย์หน้าจอเท่านั้น กับมีหน้าพากย์เชิดเสมอกราวตนอย่างโขน เพิ่งมาเพิ่มการขับร้องอย่างละครในได้ในภายหลัง เมื่อเพิ่มการขับร้องเข้าแล้วโขนก็เกิดขึ้นอีกอย่างหนึ่ง คือโขนโรงใหญ่แสดงเป็นอย่างละครในด้วยประการทั้งปวง แต่คงให้มีการพากย์และเจรจาไว้ตามแบบของโบราณด้วย

พึงจำไว้ว่า ละครนอกกับละครในต่างกันด้วยกระบวนแสดงขับร้องและฟ้อนรำ เช่นเพลงช้าปี่ สำหรับละครในหรือโขน ช้าปี่นอกสำหรับละครนอก ร่ายในสำหรับละครในหรือโขน ร่ายนอกสำหรับละครนอก ชมดงในสำหรับละครในหรือโขน ชมดงนอกสำหรับละครนอก นอกจากนั้นละครในแสดงเฉพาะเรื่องอิเหนา อุณรุท โขนก็รามเกียรติ์ ต่อมาในรัชกาลที่ ๖ ทรงพระราชนิพนธ์ละครในขึ้นอีก ๒ เรื่อง คือ ศกุนตลา กับพระเกียรติรถ เรื่องพวกหลักองค์การวินิจฉัยของการที่จะรู้ว่าละครในกับละครนอกมีด้วยประการฉะนี้ คราวหน้าจะได้กล่าวถึงละครแต่ดั้งเดิมของไทยเรา ก็มีอยู่เฉพาะแต่ละครรำนี้อย่างเดียวเท่านั้น ดังนั้นทั้งละครโนราห์ชาตรีก็ดี ละครในก็ดี ตลอดจนโขนก็จัดไว้ในละครที่เรียกว่าละครรำเท่านั้น คำว่าละครรำนี้เกิดขึ้นในชั้นหลังเมื่อมีละครอื่น ๆ เข้ามาปะปนมากอย่างเข้า และละครรำนี้มีแสดงคาถามาตั้งแต่กรุงศรีอยุธยาตลอดจนกรุงรัตน-โกสินทร์ ก็คงมีแต่ละครรำอย่างเดียว เข้าใจว่าละครอย่างอื่น ๆ ที่ไม่ใช่ละครรำพึ่งจะเกิดมีขึ้นในราวรัชกาลที่ ๕ นี้เอง เมื่อแต่ก่อนคำว่าละครซึ่งเรียกได้ว่า หมายถึงละครรำ มาในรัชกาลที่ ๕ ละครได้เปลี่ยนแปลงไป เช่น มีละครพันทาง ละครดึกดำบรรพ์ ละครร้อง ละครพูดเหล่านี้ ซึ่งจะได้ไว้กล่าวรายละเอียดในเมื่อพูดถึงวิวัฒนาการของละครในรัชกาลนั้น ๆ ต่อไป

บทที่ ๒

ว่าด้วยการละครที่รื้อฟื้นและปรับปรุงสมัยต้นรัตนโกสินทร์

การละครของไทยเราในสมัยกรุงศรีอยุธยา คงจะมีความเจริญไม่น้อย แต่ครั้นเมื่อ พ.ศ. ๒๓๑๐ กรุงศรีอยุธยาเสียแก่พม่าข้าศึก เราก็ศูนย์เสียสิ่งต่าง ๆ อันเป็นของมีค่ารวมทั้งศิลปะไปด้วย จริงอยู่ถึงแม้ในการเสียกรุงในครั้งนั้น ก็ยังเรียกไม่ได้ว่า เราศูนย์เสียอิสรภาพทั้งประเทศ เพราะยังมีผู้ที่มีใจรักชาติได้พยายามคิดกู้เอกราชเป็นอยู่หลายคณะ ที่สำคัญที่สุดก็คือ พระเจ้ากรุงธนบุรีได้พยายามกอบกู้จนเป็นผลสำเร็จ แต่เราก็ได้เสียของมีค่าไปมาก สมเด็จกรมพระยาดำรง ฯ ได้ทรงเล่าไว้ดังนี้ "ธรรมดาของที่เป็นอย่างดีอันมีในประเทศ แม้จนในการเล่นเช่น โขน ละคร มักมีอยู่ในราชธานี เมื่อเสียกรุง ฯ แก่พม่าข้าศึก ตัวละครและบทละครครั้งกรุงเก่าจึงเป็นอันตรายหายศูนย์ไปเสียเป็นอันมาก ส่วนละครนอกเป็นของราษฎร เล่นกันในพื้นเมืองแพร่หลาย ตัวละครเห็นจะหลบหลีกเหลืออยู่ได้มาก แต่ละครในน่าจะมีตัวละครเหลืออยู่น้อยเต็มที ด้วยมีแต่ของหลวง ที่แบบแผนละครในไม่สาบศูนย์ไปเสียทีเดียว ก็เพราะมีตัวละครหลวงหลบหนีไปอยู่ตามหัวเมืองที่ยังเป็นสิทธิแก่ไทยได้บ้าง และมีผู้ที่เคยรู้เห็นลักษณะการเล่นละครใน เช่น เจ้าฟ้าพินทวดี พระราชธิดาของสมเด็จพระเจ้าบรมโกษ เป็นต้น อยู่มาจนครั้งกรุงธนบุรี และเมื่อพระเจ้ากรุงธนบุรีตีได้เมืองนครศรีธรรมราช เมื่อปีฉลู พ.ศ. ๒๓๑๒ ได้ละครผู้หญิงของเจ้านคร ซึ่งพวกละครหลวงที่หนีไปจากกรุงเก่า ไปเป็นครูฝึกหัดขึ้น มาสมทบกับพวกละครที่รวบรวมได้จากที่อื่น จึงหัดละครหลวงขึ้นใหม่ครั้งกรุงธนบุรี และครั้งนั้นก็ถือแบบอย่างครั้งกรุงเก่า มีละครผู้หญิงแต่ละครหลวงโรงเดียว ต่อมาเมื่อโปรดให้เจ้านคร ฯ กลับไปครองเมืองนครศรี-ธรรมราช พระเจ้ากรุงธนบุรีประทานละครผู้หญิงคืนให้เจ้านคร ฯ ไปเล่นอย่างเดิม ด้วยทรงยกย่องเกียรติยศเป็นพระเจ้าประเทศราช จึงมีละครผู้หญิงของเจ้านคร ฯ อีกโรงหนึ่ง ปรากฏว่าได้โดยเกณฑ์เข้ามาเล่นประชันกับละครหลวงในงานสมโภชพระแก้วมรกต เมื่อปีชวด พ.ศ. ๒๓๒๓ มีแจ้งในหนังสือพระราชวิจารณ์

ในการเสื่อมโทรมของการละครในยุคปลายกรุงศรีอยุธยา และต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ทำให้ตำหรับตำราและแบบแผนในการละครสาบศูนย์ไปมาก และก็เชื่อว่าแม้จะได้มีการรื้อฟื้นกันขึ้นอย่างดีเพียงไร การศูนย์สิ้นไปก็คงมีอยู่บ้างเป็นธรรมดา เพราะการศึกษาเล่าเรียนศิลปะวิทยาการของไทยเราอยู่ที่การจดจำเป็นพื้น ตำหรับตำราที่จะจดลงไว้เป็นลายลักษณ์อักษร มิได้มีหลักฐานมั่นคง อย่างดีก็เป็นเพียงจดไว้เพื่อเป็นการช่วยความจำเท่านั้น และก็มักจะเป็นเรื่องเข้าใจเฉพาะผู้จดไว้ ผู้อื่นแม้จะได้ไปก็ไม่รู้และไม่เข้าใจโดยมากอาจทำเป็นภาพหรือเครื่องหมายเป็นเกณฑ์ ดั่งจะเห็นได้ว่าแม้ในเวลานี้ ท่ารำต่าง ๆ ก็ได้ทราบว่าศูนย์ไปเสียมากต่อมาก เช่นเดียวกับเพลงเหมือนกัน เพลงไทยเราศูนย์ไปกับครูเสียเป็นจำนวนไม่น้อย เราทราบได้แต่ชื่อในเวลานี้ แต่ไม่ทราบว่าเพลงเป็นอย่างไร ท่ารำก็เป็นอย่างเดียวกัน ใคร่จะขอสมมติให้ฟังดังนี้ สมมติว่าท่านอาจารย์ ก. เป็นบรมครูครั้งกรุงศรีอยุธยามีความรู้เต็ม ๑๐๐ เปอร์เซนต์ ได้สอนให้ศิษย์ไว้เพียง ๘๐% เป็นอย่างมาก เพราะสมัยนั้นยังเป็นสมัยที่ยังหวงแหนวิชากันอยู่ เพราะเกรงว่าศิษย์จะล้างครูบ้าง ดีกว่าครูบ้าง เท่าครูบ้าง หรือเอาไว้เมื่อยามเข้าที่คับขัน เกิดมีการประชันขันแข่งระหว่างศิษย์กับครู ครูก็ยังมีไม้ตายพอจะแก้ลำศิษย์ได้บ้าง ดังนั้นเมื่อหวงไว้โดยไม่บอกให้สิ้นเชิง ก็คงมีวิชาตกค้างอยู่ที่ตัวครู หรือไม่มีศิษย์คนใดที่สามารถจะอวดวิชาความรู้ได้จากครูได้โดยสิ้นเชิง ทั้งฝีไม้ลายมือและหลักวิชาครูก็ยังคงสงวนศิลปะวิทยาการไว้กับตัวได้อีกบ้าง เมื่อครูสิ้นบุญไปแล้ว ก็พาวิชาที่เหลืออยู่นั้นติดตัวไปด้วย และโดยมากศิลปวิทยาการที่ครูสงวนหรือหวงแหนไว้นี้ โดยมากมักเป็นศิลปวิทยาการที่พิเศษหรือดีเยี่ยมเสียด้วย เมื่อตกเป็นทอด ๆ กันมาจนตราบเท่าทุกวันนี้ ศิลปวิทยาการที่เป็นชั้นพิเศษหรือยอดเยี่ยมคงศูนย์สิ้นไปกับครูเป็นจำนวนไม่น้อย ที่ยังคงปรากฏอยู่จนทุกวันนี้ ก็เป็นอย่างชนิดธรรมดาสามัญเสียโดยมาก จึงเป็นที่น่าเสียดายยิ่งนัก จึงใคร่ได้ขอให้เกิดมีทางที่จะบันทึกศิลปวิทยาการอันเป็นของวิเศษ คือนาฏดุริยางค์ศิลปนี้ไว้ ให้เป็นหลักฐานเสียได้ก็จะเป็นการดีที่สุด และจะเป็นหลักฐานมั่นคงไม่ศูนย์หายต่อไป สำหรับนาฏศิลป์ ถ้าได้มีการถ่ายภาพกระบวนรำไว้ให้ครบถ้วนบริบูรณ์ ตลอดกระบวนรำหน้าพาทย์ต่าง ๆ ประกอบกับการบันทึกเสียงดนตรี

ประกอบไว้ด้วย ก็จะได้มีตำหรับตำราที่ถาวรต่อไป ส่วนดุริยางค์ศาสตร์มีทางทำได้โดยบันทึกเป็นโน๊ตสากลเข้าไว้ และถ้าสามารถบันทึกเสียงประกอบไว้ด้วยได้ก็จะเป็นการถาวรมั่นคงที่สุด ซึ่งหวังว่าคงจะมีทางทำได้ในยุคปัจจุบันนี้ เพราะสิ่งเหล่านี้ ถ้าศูนย์ไปแล้วกว่าจะค้นคว้าหาหลักฐาน ก็เป็นการยากเกือบเลือดตากระเด็น แต่ก็คงเป็นอย่างเมื่อครั้งเสียกรุง คือต้องไปเที่ยวควานหาจากภูมิพื้นที่พวกออกไปจากเมืองหลวง เช่นเวลานี้ ได้ทราบว่าผู้ที่จะมีความรู้ทางเชิดหนังใหญ่ได้ เกือบหาตัวไม่ได้ในพระนคร เพราะเราไม่ได้มีหนังใหญ่หรือหนังหน้าจอ อันเป็นต้นกำเหนิดของโขนหน้าจอมานานแล้ว คิดว่าถ้าไม่มีครูสนับสนุนศิลปะทางด้านนี้คงศูนย์ แต่ได้ทราบว่ายังมีผู้มีความรู้อยู่ทางต่างจังหวัดตามชนบทยังมีอีกบ้าง ยิ่งกว่านั้นแม้ฝีไม้ลายมือก็ปรากฏว่ายังไม่ถึงขนาดครูบาอาจารย์แต่ก่อนกี่มากน้อยเลย จะขอยกตัวอย่างที่เห็นได้ถนัด ๆ เวลานี้ ที่นับว่าเป็นชั้นครูผู้อาวุโสก็มี คุณหยิบ นัฏภานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) ผู้เดียว รองลงมาก็ถึงหลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ-อินทนัฏ) ศิษย์ จากนั้นลงมาก็ยังไม่แลเห็นใคร ที่จะรำได้ถึงขนาดครูที่กล่าวแล้ว รองลงมาถึงรุ่นครูละมุน ยมะคุปต์ ครูผัน โมรากุล หม่อมต่วน กุญชร ครูมัลลี คงประภัศร์ เหล่านี้ก็ยังไม่มีศิษย์รำได้ถึง รองลงมาถึง นายอาคม สายาคม และนายอร่าม อินทรนัฏ ยักษ์ นายกรี วรสริน ลิง ก็ยังแลไม่เห็นศิษย์เข้าใกล้สักคน นี่แสดงให้เห็นของการลดหลั่นลงมาจนกว่าจะได้มีการรื้อฟื้นขนานใหญ่ ซึ่งเป็นอย่างกระทำกันในยุคต้นสมัยกรุงรัตนโกสินทร์และครั้งรัชกาลที่ ๖ ซึ่งจะเท่ากับเป็นการสังคายนานาฏศิลป์กันเสียทีให้เข้ารูป และยิ่งกว่านั้นกระบวนรำที่เป็นหน้าพาทย์สูง เช่น องค์พระพิราพ เวลานี้ก็มีผู้ทรงไว้ได้เพียงไม่กี่คน เห็นจะสัก ๒ คนได้กระมัง แล้วถ้าไม่มีผู้ใดสืบต่อก็เป็นอันสาบศูนย์ไปอีก ส่วนที่สาบศูนย์ไปแล้วก็ไม่รู้เท่าไร

ในขณะที่การละครเสื่อมโทรมในสมัยปลายกรุงศรีอยุธยา แต่การกลับไปปรากฏว่าการละครของไทยไปเจริญในที่อื่น ดั่งจะขอนำพระราชนิพนธ์สมเด็จกรมพระยาดำรง ฯ มาให้ฟังดังนี้ "ด้วยมีเรื่องตำนานทางเมืองพม่าปรากฏว่า พระเจ้าอังวะให้รวบรวมพวกละครที่ได้ไปจากเมืองไทย จัดไว้เป็นละครหลวง และเชื้อสายของพวกละครครั้งนั้น เล่น

ละครไทยสืบสกุลกันลงมากว่า ๑๐๐ ปี ยังมีละครไทยเล่นอยู่ในเมืองพม่า จนกระทั่งพระเจ้าสีป่อเสียบ้านเมืองแก่อังกฤษ เมื่อ พ.ศ. ๒๔๒๘

เรื่องประวัติของละครไทยที่ตกอยู่ในเมืองพม่านั้น สืบได้ความว่า เดิมเมื่อพม่าได้พวกละครไปจากกรุงศรีอยุธยา พระเจ้าอังวะมังระให้เล่นละครไทยถวายทอดพระเนตร ครั้นได้ทอดพระเนตร ก็โปรดยกย่องว่ากระบวนรำของไทยงามกว่าละครพม่า ปี่พาทย์ไทยก็เพราะกว่าปี่พาทย์พม่า จึงมีรับสั่งให้รวบรวมไทยพวกละคร และปี่พาทย์ไว้เป็นกรมหนึ่งต่างหาก ประทานที่ให้ตั้งบ้านเรือนอยู่ในราชธานี สำหรับเล่นละครไทย ในงานมหรสพของหลวง มิให้ต้องมีหน้าที่ราชการอย่างอื่น เมื่อย้ายราชธานีไปตั้งอยู่ในเมืองมันดะเล พม่าเรียกว่า "อาโยธยาเซ" แปลว่า ตลาดอโยธยา แต่พวกละครไทยในชั้นหลังมีพม่าปนเสียมากเหตุด้วยพระเจ้าอังวะ แต่ก่อนทรงเกรงว่าวิชาละครไทยจะเสื่อมสูญไปเสีย ได้ประทานอนุญาตไว้ว่าถ้าพวกไทยที่เป็นครูละคร เห็นว่าเด็กพม่าคนไหนฉลาดเฉลียว จะฝึกหัดเล่นละครไทยได้ ก็ให้กราบทูลจะประทานให้มาเป็นละครดังนี้ จึงมีพวกพม่าสมัครให้บุตร-หลานฝึกหัดให้เป็นละครไทย เพราะได้อยู่ในพระราชอุปถัมภ์ แต่พวกละครที่เป็นเชื้อสายไทย ก็ยังมีตลอดมา ละครไทยที่เล่นในเมืองพม่านั้น พม่าเรียกว่า "เอาโยธยาสัคคีซ" ทำนองจะแปลว่า ละครอโยธยาของหลวง มีแต่ในราชธานี ตามหัวเมืองหามีไม่ การที่ละครไทยเล่นก็เล่นแต่งานหลวงเป็นพื้น นอกจากงานหลวงก็เห็นแต่ในงานของเจ้านายและขุนนางผู้ใหญ่ซึ่งมีอำนาจออกหมายสั่งให้เล่นได้ มิได้รับงานหาไปเที่ยวเล่นในพื้นเมือง

กระบวนละครไทยที่ไปเล่นในเมืองพม่า ชั้นเดิมจะเป็นอย่างไรทราบไม่ได้ แต่ในตอนหลัง เมื่อตกมาถึงชั้นหลานแหลนของพวกละคร เดิมเล่นประสมโรงกันทั้งชายและหญิงภาษาที่เล่นนั้นก็ใช้แต่ภาษาพม่าหามีภาษาไทยเจือปนไม่ มีชฎาและหัวโขนเป็นต้นที่คงเป็นอย่างไทย แต่เครื่องปี่พาทย์นั้นยังคงเป็นอย่างไทยอยู่

เรื่องละครที่พวกไทยเราไปเล่นในเมืองพม่า ที่ถือกันว่าเป็นเรื่องสำคัญก็คือเรื่องอิเหนากับรามเกียรติ์ เรื่องอิเหนาเล่นอย่างละครร้อง แต่เรื่องรามเกียรติ์เล่นพากย์และเจรจาอย่างโขน สองเรื่องนี้มักเล่นที่ในพระราชวังในงานนักขัตฤกษ์ เช่นออกพรรษาเป็นต้น

เล่นคราวละหลาย ๆ วันทุกปี เพราะเป็นเรื่องยาว จับเล่นตอนไหนก็เล่นติดต่อกันเรื่อยไปทุก ๆ คืนจนสิ้นงาน นอกจากเรื่องอิเหนากับรามเกียรติ์ ยังเล่นเรื่องสังข์ทองกับเรื่องนางเกษร พม่าเรียกว่าเกษะศิริ เรื่องนางเกษรนี้เห็นจะหมายความว่า นางเกษสุมณฑา คือเรื่องสังข์ศิลป์ชัย เป็นเรื่องละครนอกครั้งกรุงเก่าเรื่องหนึ่ง และเห็นจะเล่นเรื่องอื่น ๆ อีก แต่ไม่ทราบชัดว่าจะเป็นเรื่องใดบ้าง

ในยุคกรุงธนบุรี ก็ได้มีการปรับปรุงการละครกันบ้าง แต่ก็คงไม่ได้ทำกันอย่างเต็มที่เต็มทาง เพราะในยุคนั้นบ้านเมืองยังไม่สงบสุข การศึกสงครามยังคงกระทำกันอยู่ตลอดมา โดยเฉพาะในการกู้อิสรภาพให้พ้นจากเงื้อมมือพม่าข้าศึก พึงสำเหนียกไว้อีกอย่างหนึ่งว่ายุคใดที่บ้านเมืองเกิดยุคเข็ญ หรือมีการศึกสงครามติดพันอยู่มิได้มีเวลาว่างเว้น ในยุคนั้นการศิลปะก็ย่อมต้องชะงักอยู่หรือเสื่อมทรามลง เพราะประชาชนพลเมืองไม่มีแก่ใจที่จะสนใจในเรื่องศิลปะ เพราะการรบพุ่งชิงชัยเป็นสิ่งจำเป็นมากกว่า แต่ก็หาได้เลิกหรือละเลยในเรื่องศิลปะเสียทีเดียวไม่ เพราะศิลปะก็เป็นเรื่องที่มีส่วนช่วยเหลือในด้านกำลังจิตใจของนักรบเหมือนกัน และถ้าในยุคใดบ้านเมืองว่างการศึกสงคราม ตั้งอยู่ในความสงบศึก ยุคนั้นศิลปวิทยาการก็รุ่งโรจน์ เพราะประชาชนพลเมืองกำลังมีจิตใจผ่องใสสนใจในการสนุกสนานรื่นเริง การศิลปะก็ได้รับการเอาใจใส่และรื้อฟื้นอย่างขนานใหญ่ ดังนั้นในยุคกรุงธนบุรี การศิลปะจึงยังมิได้เจริญอย่างถึงขนาด สมเด็จกรมพระยาดำรง ฯ ทรงเล่าไว้ว่า เรื่องที่เล่นละครผู้หญิงของหลวงครั้งกรุงธนบุรี นอกจากเรื่องรามเกียรติ์ ปรากฏว่าเล่นเรื่องอิเหนาอีกเรื่องหนึ่ง และเข้าใจว่าเช่นเรื่องอุณรุทด้วย เพราะมีบทละครเรื่องอุณรุท ความก่อนพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ เข้าใจว่าจะเป็นบทครั้งกรุงเก่าเหลือมา มิใช่พระราชนิพนธ์ของพระเจ้ากรุงธนบุรีด้วย สังเกตดูกระบวนกลอนเห็นผิดกับบทรามเกียรติ์มากนัก แต่เรื่องดาหลังอิเหนาได้คู่นั้นหาปรากฏเค้าเงื่อนว่าได้เล่นละครหลวงในครั้งกรุงธนบุรีไม่

ส่วนเรื่องละครนอกจะรวบรวมบทละครครั้งกรุงเก่าได้ ในครั้งกรุงธนบุรีกี่เรื่องข้อนี้ทราบไม่ได้ บทละครนอกครั้งกรุงเก่าที่มีฉบับอยู่ในหอพระสมุด ฯ บัดนี้ ๑๔ เรื่อง

แต่ไม่มีบริบูรณ์สักเรื่องเดียว เข้าใจว่าจะบกพร่องมาตั้งแต่ครั้งกรุงธนบุรี เรื่องเหล่านั้นมีชื่อดังนี้ ๑. การะเกษ ๒. คาวี ๓. ไชยทัต ๔. พิกุลทอง ๕. พิมพ์สวรรค์ ๖. พิณสุริวงศ์ ๗. นางมโนห์รา ๘. โม่งป่า ๙. มณีพิไชย ๑๐. สังข์ทอง ๑๑. สังข์ศิลปไชย ๑๒. สุวรรณศิลป ๑๓. สุวรรณหงส์ ๑๔. โสรัต นอกจากนี้ยังมีละครนอกสำนวนกลอนเป็นของเก่าก่อนรัชกาลที่ ๒ อยู่อีก ๕ เรื่องคือ ไกรทอง ๑. โคบุตร์ ๑. ไชยเชษฐ์ ๑. พระรถ ๑. ศิลปสุริวงศ์ ๑. เข้าใจว่าเป็นเรื่องละครครั้งกรุงเก่าเหมือนกัน แต่บทที่มีอยู่ในหอพระสมุดจะเป็นของแต่งครั้งกรุงเก่าหรือครั้งกรุงธนบุรี หรือในรัชกาลที่ ๑ พิเคราะห์ไม่แน่ใจเหมือน ๑๔ เรื่องที่กล่าวมาข้างต้น

เมื่อสิ้นรัชสมัยกรุงธนบุรี พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ได้เสด็จขึ้นเถลิงถวัลยราชสมบัติ เป็นปฐมบรมกษัตริย์แห่งบรมราชจักรีวงศ์ รัชกาลที่ ๑ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ได้ทรงหยั่งทราบด้วยพระปรีชาญาณเป็นอันดีว่า ความเสื่อมโทรมทุกอย่างได้มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา ดังนั้นจึงมีความจำเป็นที่พระองค์จะต้องทรงรื้อฟื้นทุกสิ่งทุกอย่างซึ่งมีมาแต่ครั้งให้กลับคืนดี ดังนั้น จึงได้ทรงพยายามทุกวิถีทาง ที่จะให้กรุงรัตนโกสินทร์รุ่งเรืองเหมือนอย่างเมื่อสมัยกรุงศรีอยุธยาในยามบ้านเมืองสงบราบคาบ ศิลปะอันเป็นของมีค่าคู่พระนคร อันได้แก่ นาฏดุริยางคศิลป์ ก็เป็นส่วนหนึ่งที่ทรงบำรุงรื้อฟื้นขึ้นอย่างรีบเร่งเป็นการใหญ่ โปรดให้มีการหัดการเล่นหุ่นและโขนของหลวงขึ้นทั้งวังหลวงวังหน้า แต่สำหรับละครผู้หญิงนั้น คงมีแต่ในพระราชวังหลวงแห่งเดียว ตามแบบอย่างครั้งกรุงเก่า สมเด็จกรมพระยาดำรง ฯ ทรงนิพนธ์ไว้ว่า "บทละครในที่ขาดหายไปแต่ก่อนก็โปรดให้ขอแรงพระราชวงศานุวงศ์และข้าราชการที่เป็นกวี สันทัดทางบทกลอนช่วยกันแต่งถวาย ทรงตรวจแก้ไข แล้วตราเป็นบทพระราชนิพนธ์ไว้ เป็นต้นฉบับสำหรับพระนครครบทุกเรื่อง มีเรื่องรามเกียรติ์ ๑๑๖ เล่มสมุดไทย เรื่องอุณรุท ๑๘ เล่มสมุดไทย เรื่องดาหลัง ๓๒ เล่มสมุดไทย เรื่องอิเหนา ๓๘ เล่มสมุดไทย

ในที่นี้ควรจะได้ทราบเสียก่อนว่า บรรดาหนังสือในสมัยโบราณ ซึ่งการพิมพ์ยังไม่รุ่งเรืองอย่างทุกวันนี้ การแต่งหนังสือก็แต่งแล้วเขียนลงในสมุดไทยคือสมุดข่อย พับซ้อน

กันหลาย ๆ ชั้น เขียนด้วยตัวรงค์เป็นฝีมือประณีต และเมื่อใครต้องการจะได้ไว้เป็นสมบัติก็คัดลอกต่อ ๆ กันไปด้วยการเขียนด้วยมือ ดังนั้นหนังสือไทยจึงไม่ค่อยแพร่หลายและขาดหายได้ง่ายมาก ทั้งยังปรากฏการคัดลอกมีวิปลาสคลาดเคลื่อนได้ง่าย เพราะต้นฉบับบทละครต่างเขียนด้วยสมุดไทยดังกล่าว การเล่นละครจึงต้องมีการบอกบท ต้นฉบับที่เป็นสมุดไทยสืบเป็นประเพณีมาจนถึงทุกวันนี้ ซึ่งเข้าใจว่าเวลานั้นคงหาฉบับสำหรับท่องจำได้ยาก ทั้งการเรียนหนังสือจนอ่านออกเขียนได้ ก็คงไม่แพร่หลายอย่างทุกวันนี้ ดังนั้น เมื่อจะแสดงเรื่องอะไร จึงต้องมีคนบอกบทคอยไว้เสมอ จนเป็นประเพณี วิธีบอกนั้นต้องบอกให้ผู้ขับร้องและผู้จะรำทราบล่วงหน้า และต้องบอกให้ชัดเจน ด้วยสำเนียงอันเป็นแบบฉบับคล้าย ๆ ทำนองเทศน์หรือเจรจาโขน ถึงคราวที่จะร้องทวนก็ต้องบอกทวนอย่างเดียวกัน คนบอกบทเข้าใจว่าจะเป็นเจ้าตำหรับ และจะต้องเป็นผู้ที่รู้เรื่องดีทุกอย่าง ข้าพเจ้าผู้เขียนและก็เคยเป็นคนบอกบทสำหรับละครรำและโขนบรรดาศักดิ์ คู่กับพระยานนฤทธิ์ประเจตน์ (หวัง) ซึ่งข้าพเจ้าเคยนับถือว่าเป็นครูผู้สอนให้ข้าพเจ้าบอกบทพากย์และเจรจาด้วย การบอกต้องบอกซ้ำให้ร้องหรือรำได้ถนัด และเมื่อถึงคราวจะให้ปี่พาทย์ทำบรรเลงหน้าพาทย์อะไรเช่นเสมอ เชิด เพลงอะไร คนบอกบทก็ต้องบอกด้วย คนบอกบทมักนั่งอยู่หน้าคนร้องระหว่างวงปี่พาทย์กับหมู่คนร้อง บทที่เป็นเล่มสมุดไทยวางบนม้าลายทองเท้าสิงห์มีผ้าขาวปู แต่เดิมต้องมีเชิงเทียนและขะผึ่ง ๑ ชุดด้วย เข้าใจว่าแต่ก่อนคงจำเป็นเพราะโคมไฟไม่บริบูรณ์และกระจ่างแจ้งอย่างเดี๋ยวนี้ คนบอกบทเป็นคนสำคัญ ต้องให้มีไฟอย่างชัดเจนจนเลยเป็นประเพณีต่อไป

สมเด็จกรมพระยาดำรง ฯ ทรงเล่าไว้ เป็นตำนานที่น่ารู้อีกตอนหนึ่งว่า "ละครครั้งรัชกาลที่ ๑ เล่นตามแบบกรุงเก่า ละครผู้หญิงมีแต่ของหลวง เล่ากันมาว่า เมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ยังดำรงพระยศเป็น เจ้าฟ้ากรมหลวงอิสรสุนทรเสด็จประทับอยู่ที่พระราชวังเดิม โปรดให้หัดละครเด็ก ๆ ผู้หญิง แล้วเอาบทเรื่องอุณรุทครั้งกรุงเก่ามาทรงตัดทอนให้เล่น ถูกพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกกริ้วจนต้อง

เลิก เพราะฉะนั้น ละครที่ฝึกหัดกันขึ้นข้างนอกซึ่งมีแต่ละครผู้ชาย สังเกตตามความที่ปรากฏในพระราชกำหนด เรื่องเครื่องแต่งตัวละครซึ่งกล่าวมาแล้ว เข้าใจว่าเมื่อรัชกาลที่ ๑ ก็เห็นจะมีละครมากโรงด้วยกัน แต่ปรากฏชื่อต่อมาแต่ ๒ โรง คือละครของเจ้าฟ้ากรมหลวงเทพบริรักษ์โกษา เล่นเป็นละครใน เมื่อสิ้นพระชนม์แล้วตกมาเป็นของ เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี อีกโรงหนึ่งคือละครนายบุญยัง เล่นเป็นละครนอก

ครูที่ขึ้นชื่อลือนามมีชื่อเสียงปรากฏต่อมาคือ ๑. เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี เป็นแต่เจ้าของละครที่ได้ทรงรับมรดกของพระเชษฐา แต่ทรงชำนาญกระบวนการละครถึงอาจจะคิดแบบแผนวิธีฟ้อนรำได้ แบบอย่างละครในที่รำกันมาทุกวันนี้ ต้นตำราเป็นของเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรีโดยมาก จึงนับถือกันว่าเป็นครูละคร ออกพระนามบูชาเวลาไหว้ครูละครในเป็นนิตย์พระองค์หนึ่ง ๒. นายทองอยู่ เป็นตัวอิเหนาละครเจ้าฟ้ากรมหลวงเทพบริรักษ์ ต่อมาได้เป็นที่ปรึกษาและเป็นผู้นำแบบอย่างวิธีรำ ของเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรีไปหัดละครหลวงในรัชกาลที่ ๒ ครั้งถึงรัชกาลที่ ๓ ได้เป็นครูละครในที่ฝึกหัดกันขึ้นแทบทุกโรง นายทองอยู่นี้ชำนาญแต่งกลอนการขับเสภาดีด้วย ซึ่งนับว่าเป็นครูเสภาด้วยอีกอย่างหนึ่ง ๓. นายรุ่ง เป็นตัวนางเอกละครเจ้าฟ้ากรมหลวงเทพบริรักษ์ ต่อมาได้เป็นครูนางอย่างเดียวกับนายทองอยู่เป็นครูยืนเครื่อง เป็นครูคู่กันมาจนถึงรัชกาลที่ ๒ และรัชกาลที่ ๓ ๔. นายบุญยัง เป็นนายโรงละครนอก ครั้งรัชกาลที่ ๑ ต่อมาเล่นละครจนสร้างวัดได้วัดหนึ่งเรียกชื่อว่าวัดละครทำ อยู่หลังบ้านขมิ้น ธนบุรี นายบุญยังได้เป็นครูฝึกหัดละครนอกที่เล่นกันชั้นหลังต่อมา ๕. นายบุญมี ดูเหมือนจะเป็นพี่หรือน้องนายบุญยัง เป็นครูนางละครนอกมาด้วยกันกับนางบุญยัง และมีชื่ออยู่ในคำไหว้ครูด้วยกับเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี ครูทองอยู่ ครูรุ่ง ครูบุญยัง ครูบุญมี ทั้ง ๕ นี้ นับว่าเป็นครูละครในกรุงรัตน-โกสินทร์ที่เล่นต่อมาทั้งบ้านทั้งเมือง นอกจากท่านทั้ง ๕ คน ที่กล่าวพระนามและนามมาแล้วยังมีชื่อละครจากรัชกาลที่ ๑ ที่ได้เป็นครูต่อมาอีก ๘ คน คือ

๑. คุณมรกต เป็นตัวยืนเครื่องละครผู้หญิงของหลวง

๒. คุณเพ็ง เป็นตัวพระรามละครผู้หญิงของหลวง และต่อมาได้เป็นครูละครของกรมพระพิทักษ์เทเวศร์

๓. คุณเรือง เป็นตัวนางละครหลวง อยู่ต่อมาจนรัชกาลที่ ๒

๔. เจ้าจอมมารดาอัมพา เป็นตัวนางกัญจหนา อยู่ต่อมาจนถึงรัชกาลที่ ๓

๕. เจ้าจอมมารดาลูกจันทร์เล็ก เป็นนางวิยะดา ละครหลวงรัชกาลที่ ๑ อยู่ต่อมาจนถึงรัชกาลที่ ๕ เป็นครูละครสมเด็จพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์

๖. เจ้าจอมมารดาภู่ เป็นตัวอิเหนา อยู่ต่อมาจนถึงรัชกาลที่ ๔

๗. คุณเอี่ยม เป็นตัวนางชั้นเล็ก แล้วมาเป็นบุษบารัชกาลที่ ๒ อยู่ต่อมาจนรัชกาลที่ ๕ ได้เป็นครูละครสมเด็จเจ้าพยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ด้วย

๘. คุณจุ้ย เป็นตัวหนุมาน

นอกจากนี้อาจยังมีผู้เป็นครูอีกมาก แต่สอบหาไม่ปรากฏ ทั้งนี้จึงเป็นที่ปรากฏชัดว่า ในรัชกาลที่ ๑ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ได้ทรงวางมาตรฐานการละครของไทย ให้ปรากฏเป็นหลักฐานสืบมาจนบัดนี้ เพราะหาไม่แล้วศิลปะอันมีค่าของชาติเราก็คงจะสาบสูญไปพร้อมกับการเสียกรุงศรีอยุธยาเสียแล้ว นับได้ว่าพระองค์ทรงมีพระเดชพระคุณเป็นล้นเกล้า ฯ แก่เหล่าศิลปินทั้งหลายอีกโสดหนึ่ง นอกจากอิสรภาพที่พระองค์ท่านได้กอบกู้ให้ไว้เป็นมรดกแก่ชนชาติไทยสืบมาจนกาลบัดนี้

ครั้นสืบมาถึงรัชกาลที่ ๒ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เสด็จขึ้นเถลิงถวัลยราชสมบัติ ครั้งนั้นตัวละครหลวงในรัชกาลที่ ๑ ร่อยหรอลงไป จึงโปรดเกล้าให้หัดละครในเป็นชั้นเด็กขึ้นอีกสำรับหนึ่ง ตามที่กล่าวกันว่า ได้ออกโรงเล่นได้ครั้งแรก เมื่องานสมโภชพระยาเศวตกุญชรช้างเผือกเอก เมื่องโพธิสัตว์ซึ่งได้มาคู่พระบารมี เมื่อปีวอก พ.ศ. ๒๓๕๕ อันเป็นปีที่ ๔ ในรัชกาลที่ ๒ สมเด็จกรมพระยาดำรงฯ ทรงสร้างหลักฐานอันปรากฏในเพลงยาวของเก่า ซึ่งกล่าวถึงละครหลวงที่หัดขึ้นเมื่อรัชกาลที่ ๒ ว่า

ตั้งโรงต้นสอนคนแออัด ซ้อมหัดแก้ไขในราชฐาน
เมื่อช้างเผือกมาใหม่ได้จากงาน ทั้งเครื่องอานโอ่อ่าแสนน่ารัก
ตัวละครเล็ก ๆ เด็กทั้งหมด สมเกียรติยศสมศักดิ์
มีแต่คนมาสามิภักดิ์ จงรักรองบาทบทมาลย์

ในรัชกาลที่ ๒ นี้ ได้ทรงปรับปรุงการละครเป็นอย่างมากต่อจากรัชกาลที่ ๑ และดูเหมือนจะเป็นยุครุ่งโรจน์ของการละคร นับแต่การได้รื้อฟื้นคืนดี ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครขึ้นไว้เป็นอันมาก และบทละครที่ใช้ในการแสดงละครและโขนอยู่ทุกวันนี้ โดยมากก็เป็นละครอันเป็นพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒ และในรัชกาลที่ ๒ นี้เอง ปรากฏว่าละครผู้หญิงของหลวงเล่นละครนอกเป็นการเริ่มแรก เพราะแต่เดิมมาไม่เคยปรากฏเช่นนั้นเลย จนถึงได้ทรงพระราชนิพนธ์ละครนอก ขึ้นใหม่อีก ๕ เรื่อง จากเรื่องเดิม คือสังข์ทอง ๑๗ เล่มสมุดไทย ไชยเชษฐ์ ๔ เล่มสมุดไทย มณีพิไชย ๑ เล่มสมุดไทย ไกรทอง ๒ เล่มสมุดไทย คาวี ๓ เล่มสมุดไทย และพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อยังดำรงพระยศเป็น กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ ทรงแต่งเรื่องสังข์ศิลป์ชัยถวายอีกเรื่องหนึ่งเป็นหนังสือ ๒ เล่มสมุดไทย รวมเป็น ๖ เรื่อง เรียกกันว่าพระราชนิพนธ์ละครนอก

เล่ากันว่า การที่ทรงพระราชนิพนธ์บทละครในรัชกาลที่ ๒ นั้น ทรงเลือกสรรเจ้านายและข้าราชการที่เป็นกวีชำนาญกลอนไว้สำหรับทรงปรึกษา คือ พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อยังดำรงพระยศเป็นกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ ๑. เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี ๑. สุนทรภู่ ครั้งเป็นขุนสุนทรโวหาร ๑. กรมหมื่นสุรินทร์รักษ์ ๑ พระยาไชยวิชิตเผือก ๑ ภายหลังเป็นเจ้าหมื่นไวยวรนาถ วิธีการคือตอนใดที่จะไม่ทรงพระราชนิพนธ์เองก็โปรดเกล้า ฯ พระราชทานให้กวีที่ปรึกษาเหล่านั้นรับไปแต่ง เมื่อเสร็จแล้วก็นำมาอ่านหน้าพระที่นั่ง พร้อมที่ประชุมกวีช่วยกันแก้ไขอีกชั้นหนึ่ง ด้วยวิธีการอย่างนี้เองที่เป็นเหตุให้สุนทรภู่ เกิดกระทบกระทั่งขึ้นกับพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ในเรื่องการทักท้วงติงแก้ไขบทพระราชนิพนธ์ต่อหน้าพระที่นั่ง ถึงกับพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าฯ ทรงพระพิโรธหาว่าสุนทรภู่หักหรือหมิ่นพระองค์ต่อหน้าธารกำนัล เช่นในบทละครอิเหนา

ตอนบุษบาเล่นธาร ที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าฯ ทรงพระราชนิพนธ์ไว้ว่า น้ำใสไหลเย็นเห็นตัว ว่ายแหวกกอบัวไหวไหว สุนทรภู่ทักว่าไม่ได้ความว่าตัวอะไร และให้แก้เป็นตัวปลา ว่ายแหวกปทุมมาอยู่ไหวไหว ดังนี้ ทั้งๆ ที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าฯ เคยไปขอให้ตรวจมาก่อนการประชุมหน้าพระที่นั่ง แต่สุนทรภู่ก็ไม่ทัก มาทักกลางธารกำนัล อีกเรื่องหนึ่งก็คือ พระราชนิพนธ์เรื่องสังข์ทอง ตอนท้าวสามลปรึกษานางมณฑาจะให้รจนาเลือกคู่ ทรงไว้ว่า จำจะปลูกฝังเสียยังแล้ว ให้ลูกแก้วสมมาตรปรารถนา สุนทรภู่ทักอีกและแก้เป็นให้ลูกแก้วมีคู่เสน่หา เรื่องนี้ถ้าจะสันนิษฐาน บางทีสุนทรภู่อาจไม่กล้าทำถึงอย่างนั้น เพราะเป็นเจ้าเป็นนายอย่างหนึ่ง และเป็นกวีด้วยกันอีกอย่างหนึ่ง แต่คงเป็นเพราะเมื่อพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้า ฯ ทรงประทานไปให้คราวครั้งแรกอาจตรวจไม่ละเอียดหรือฟังเพียงเผิน ๆ ก็ใช้ได้ ต่อมาเมื่อฟังซ้ำในการประชุมหน้าพระที่นั่ง ฯ สุนทรภู่ได้คิดหรือฟังขัดขึ้นจึงทักก็อาจเป็นได้ แต่อย่างไรก็ตาม เมื่อจะทักถ้าทักกันที่หลังไม่ใช่กลางที่ประชุมก็คงงาม คือทูลทักเป็นส่วนพระองค์ แล้วให้ทรงแก้เองก็จะไม่เกิดเรื่อง แต่พื้นและอารมณ์ของศิลปินมีอะไรที่พิสดารแก่คนธรรมดาสามัญซึ่งเป็นไปได้ เลยทำให้สุนทรภู่เขาก็ตกระกำลำบากในภายหลัง โดยที่ตัวเองร้อนตัวไปเองด้วยก็เป็นได้ ครั้งรัชกาลที่ ๒ มีกวีเกิดมากดังปรากฏเช่นนั้น ดังนั้นการละครจึงฟุ้งเฟื่อง เพราะละครกับกวีต้องเป็นของคู่กัน ละครถ้าจะก้าวหน้าก็เพราะกวีแต่งบทละครให้มากขึ้น เป็นอุปกรณ์ให้การละครแพร่หลายเป็นอย่างนี้ ทุกยุคทุกสมัย ดังเช่นในสมัยรัชกาลที่ ๖ ซึ่งจะกล่าวต่อไป และในยุคปัจจุบันนี้ก็เช่นกัน

กล่าวกันว่าในรัชกาลที่ ๒ นี้เอง เมื่อทรงพระราชนิพนธ์บทละครเสร็จแล้วก็โปรดเกล้า ฯ ส่งไปยังเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรีให้ไปทรงคิดในเรื่องกระบวนรำ ว่ากันว่าเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรีทรงใช้พระฉาย (คือกระจกเงา) บานใหญ่มาตั้ง แล้วทรงคิดประดิษฐ์ท่ารำทำบททอดพระเนตรในพระฉาย มีที่ปรึกษาคือ นายทองอยู่ กับ นายรุ่ง ครูละครผู้มีชื่อเสียง ช่วยกันแก้ไขจนเห็นงาม จึงได้สั่งสอนให้ศิษย์หาพาทีเล่าเรียนฝึกหัดกันต่อมา แล้วนำไปรำถวายพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทอดพระเนตรเพื่อทรงแก้ไขอีกชั้นหนึ่งแล้ว จึงถือเป็นหลักฐานการรำต่อไป ซึ่งได้ใช้มาตลอดทุกวันนี้

ในรัชกาลที่ ๒ นั้น นับว่าการละครเป็นยุคสำคัญยิ่ง เป็นหัวเลี้ยวหัวต่อตามศัพท์สมัยนั้น คือสมัยรัชกาลที่ ๑ การแสดงละครยังใช้ตามแบบแผนกรุงเก่า คือในสมัยกรุงศรีอยุธยาอยู่เป็นพื้น เพราะต้องการให้ทันตามความประสงค์ที่จะปรับปรุงและรื้อฟื้น แม่บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ ก็ทรงตามแบบแผนเดิม ซึ่งว่ากันว่าชักช้าไม่ทันใจ พอมาถึงรัชกาลที่ ๒ ทรงพระราชนิพนธ์ให้เข้ากับการละคร แล้วแก้ไขให้เหมาะสม ดังนั้นทั้งบทและวิธีรำในรัชกาลที่ ๒ ซึ่งเป็นแบบฉบับที่สมบูรณ์ที่สุด เป็นตำหรับตำราได้ต่อมา แต่แบบฉบับนั้นเป็นของละครหลวงโดยเฉพาะ คนอื่นจะทำตามหาได้ไม่ ครูละครในรัชกาลที่ ๒ มี ๑. เจ้าจอมมารดาแย้ม เป็นตัวอิเหนาเรียกกันว่า คุณโต อยู่มาจนถึงรัชกาลที่ ๕ ๒. คุณมาลัย เป็นตัวหน้าหรับ และเป็นพระสังข์ด้วย อยู่ต่อมาจนถึงรัชกาลที่ ๕ ๓. คุณน้อย เป็นตัวจรกา ๔. คุณอาด เป็นตัวที่รำ ๕. คุณทับทิม เป็นตัวพระมงกุฎชั้นเล็ก ๖. คุณบัว เป็นตัวท้าวสามล ทั้ง ๔ ท่านนี้อยู่มาถึงรัชกาลที่ ๔ ๗. คุณขำ เป็นตัวเงาะ อยู่ถึงรัชกาลที่ ๕ ๘. คุณจันทร์ เป็นตัวพระสังข์ชั้นเล็ก อยู่จนถึงรัชกาลที่ ๔ ๙. คุณน้อย งอกเป็นไกรทอง อยู่มาจนถึงรัชกาลที่ ๕ ๑๐. คุณอิ่ม เป็นตัวหน้าหรับ อยู่มาจนถึงรัชกาลที่ ๕ ครูยักษ์ มีคุณพัน เป็นอินทรชิต กับคุณน้อย อยู่มาจนถึงรัชกาลที่ ๔ ครูลิง มีคุณภู่ อยู่ถึงรัชกาลที่ ๔ ครูนางมี คุณขำ เป็นบาหยัน คุณพุ่ม เป็นนางกัญจหนา อยู่ถึงรัชกาลที่ ๔ คุณองุ่น เป็นสีดา อยู่ถึงรัชกาลที่ ๕ คุณน้อย เป็นสุหรานากง ที่สร้างวัดอัปสรสวรรค์เป็นต้น นับว่ารากฐานการละครสมัยรัตนโกสินทร์ ได้เริ่มเป็นปึกแผ่นแต่ในรัชกาลที่ ๒ นั้น เป็นสำคัญสืบมา

ถึงรัชกาลที่ ๓ พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงรังเกียจการเล่นละครพอเสด็จขึ้นเถลิงถวัลยราชสมบัติ ก็โปรดให้เลิกละครหลวงเสีย ไม่ทรงเล่นละครจนตลอดรัชกาล แม้โขนข้าหลวงเดิมซึ่งทรงฝึกหัดไว้เมื่อยังทรงกรม ก็โปรดให้เลิกเสียด้วยเหมือนกัน สมเด็จกรมพระยาดำรงทรงฯเขียนไว้ว่า "แต่การเลิกละครหลวงครั้งนั้น กลับเป็นเหตุให้เล่นละครกันแพร่หลายกว่าแต่ก่อน เพราะผู้ที่นิยมแบบอย่างละครหลวงครั้งรัชกาลที่ ๒ มีมากแต่ก่อนไม่กล้าจะเอาอย่างไปเล่น ด้วยเกรงว่าจะเป็นการแข่งขันกับข้าหลวง ครั้นละครหลวง

เลิกแล้ว ก็พากันหัดละครหลวงแบบรัชกาลที่ ๒ ขึ้นหลายแห่ง" แม้ในรัชกาลที่ ๓ จะไม่โปรดละคร ก็มิได้ทรงห้ามหวงมิให้ผู้อื่นเล่น แต่ทรงรังเกียจและทรงติเตียนผู้ที่มีละครการหลวงก็ยังมีละครอยู่ ละครในรัชกาลที่ ๓ มีแต่ของเจ้านายและข้าราชการ คือ

๑. ละครวังหน้า กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ ๒. ละครพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อยังทรงดำรงพระยศเป็นกรมขุนอิศเรศรังสรรค์ ๓. ละครกรมพระรักษ์รณเรศร์ ๔. ละครกรมพระพิพิธโภคภูเบนทร์ ๕. ละครกรมพระพิทักษ์เทเวศร์ ๖. ละครกรมหลวงภูวเนตร์นรินทร์ฤทธิ์ ละครโรงนี้เล่นละครนอกมีเรื่องเพิ่มขึ้นคือสุวรรณหงส์ แก้วหน้าม้า กับนางกุลา เป็นพระนิพนธ์ของพระองค์ท่าน ๗. ละครพระองค์เจ้าลักขณานุคุณ ๘. ละครกรมหมื่นภูมินทร์ภักดี ๙. ละครสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาพิไชยญาติ ๑๐. ละครเจ้าพระยาบดินทร์เดชา ๑๑. ละครสมเด็จเจ้าพระยานครศรีธรรมราช (น้อย) ครูละครในรัชกาลนี้มี ๑. นาย เป็นพระราม ๒. นายขุนทอง เป็นอิเหนา อยู่ถึงรัชกาลที่ ๔ ๓. นายทองอยู่ เป็นพระลักษณ์ ๔. นายน้อย เป็นสังคามารตา อยู่จนถึงรัชกาลที่ ๕. ๕. นายทับ ๖. นายบัว อยู่จนถึงรัชกาลที่ ๔ ๗. นายนิ่ม เป็นอิเหนา ๘. นายแจ้ง เป็นมโหธร ครูนางมีนายเมือง เป็นบุษบา นายเพ็ง เป็นวิยะดา นายมั่งเป็นบุษบา นายผึ้ง เป็นวิยะดา นายเคลื่อน นายอ่ำ นายพ้อน ผู้หญิงชื่อเรือง เป็นศุภลักษณ์ ชื่ออิ่ว เป็นบุษบา ทั้งนี้เป็นครูมาถึงรัชกาลที่ ๕ ทั้งนั้น

ในรัชกาลที่ ๓ การละครทรงตัวอยู่ แต่เป็นละครของเอกชนหาใช่ของหลวงไม่ และเมื่อพระเจ้าแผ่นดินไม่ทรงเอาพระทัยใส่เพราะไม่โปรด การละครจะรุ่งเรืองถึงขนาดไม่ได้อยู่เอง

ถึงรัชกาลที่ ๔ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว แม้จะทรงเป็นพระเจ้าแผ่นดินเมื่อได้ลาผนวชจากพระกัตาม ได้ทรงรื้อฟื้นการละครขึ้นอีกพักหนึ่ง สมเด็จพระนางโสมนัสวัฒนาวดี ได้ทรงหัดละครเด็กผู้หญิงขึ้นในพระบรมมหาราชวังขึ้นชุดหนึ่ง แต่ไม่ทันได้ออกโรงก็สิ้นพระชนม์ ต่อมารัชกาลที่ ๔ ได้โปรดให้รวบรวมคณะละครชุดนั้นฝึกเป็นละครหลวง ออกโรงในงานฉลองช้างเผือกเมื่อ พ.ศ. ๒๓๙๗ เมื่อละครหลวงเริ่มมี

ขึ้นอีก ละครเอกชนก็ขยาดจะพากันหยุด รัชกาลที่ ๔ สั่งโปรดเกล้าฯ ให้ประกาศกระแสพระบรมราชโองการพระราชทานพระบรมราชานุญาต ดังนี้

ด้วยพระยาวรพงษ์พิพัฒน์ รับพระบรมราชโองการใส่เกล้า ฯ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ สั่งให้ประกาศแก่พระบรมวงศานุวงศ์ และข้าราชการผู้ใหญ่ผู้น้อยฝ่ายทหารและพลเรือน ในพระบรมมหาราชวังและพระบวรราชวัง ให้รู้ทั่วกันว่า แต่ก่อนในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก และแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธ-เลิศหล้านภาลัย มีละครผู้หญิงแต่ในวังหลวงแห่งเดียว ด้วยมีพระราชบัญญัติห้ามมิให้พระราชวงศานุวงศ์ และข้าราชการผู้ใหญ่ผู้น้อยฝึกหัดละครผู้หญิง เพราะฉะนั้น ข้างนอกจึงไม่มีใครเล่นละครผู้หญิงได้ ครั้นในแผ่นดินสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ไม่โปรดละครเป็นแต่ว่าทรงแช่งชักติเตียนจะไม่ให้ผู้อื่นเล่น ถึงกระนั้นก็มีผู้ลักเล่นเงียบ ๆ อยู่ด้วยกันหลายราย มาในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนี้ พระราชวงศานุวงศ์และข้าราชการผู้ใหญ่ผู้น้อย ผู้ใดเล่นละคร ผู้ชายผู้หญิงก็มิได้ทรงรังเกียจเลย ทรงเห็นว่ามีละครด้วยกันหลายรายดี บ้านเมืองจะได้ครึกครื้น จะได้เป็นเกียรติยศแผ่นดิน

เดี๋ยวนี้ท่านทั้งปวงเห็นว่า ละครในหลวงมีขึ้นก็หามีใครเล่นละครเหมือนอย่างแต่ก่อนไม่ คอยจะกลัวผิดและชอบอยู่ การอันนี้มิได้ทรงรังเกียจเลย ท่านทั้งปวงเคยเล่นอยู่แต่ก่อนอย่างไรก็ให้เล่นไปเถิด ในหลวงมีการงานอะไรบ้าง ก็จะได้โปรดให้หาเข้ามาเล่นถวายทอดพระเนตรบ้าง จะได้พระราชทานเงินโรงรางวัลให้บ้าง ผู้ใดจะเล่นก็เล่นเถิด ขอยกแต่รัดเกล้ายอดอย่างหนึ่ง เครื่องแต่งตัวสังวาลอย่างหนึ่ง พานทอง หีบทองเป็นเครื่องยศอย่างหนึ่ง เมื่อบททำขวัญยกแต่แตรสังข์อย่างหนึ่ง แล้วอย่าให้ฉุดบุตรชายบุตรหญิงที่เขาไม่สมัครเข้ามาเป็นละคร ให้เขาได้รับความเดือดร้อนอย่างหนึ่ง ขอห้ามไว้แต่การเหล่านี้ให้ท่านทั้งปวง เล่นไปเหมือนอย่างแต่ก่อนเถิด

ประกาศมา ณ วันอังคาร เดือน ๗ แรม ๗ ค่ำ ปีเถาะ สัปตศก จุลศักราช ๑๒๑๗ และยังมีห้ามไม่ให้ทำหัวช้างเผือกหรือสีประหลาด นอกจากช้างเอราวัณสำหรับ

เล่นละครโขนดังนี้ ละครจึงแพร่หลายอีกมาก ในยุคนี้เอง เมื่อโปรดให้การละครเป็นไปได้โดยเสรี ละครในก็มีผู้เล่นมากขึ้น และมีผู้นิยมการละครผู้หญิงมาก ละครผู้หญิงก็เกิดขึ้นโดยแพร่หลาย ไม่เฉพาะในพระราชวังเท่านั้น เพราะผู้หญิงหาง่ายกว่าผู้ชาย เสียค่าจ้างน้อย ปั่นและทำเครื่องแต่งตัวได้เอง ความแนบเนียนและสวยงามหญิงมีมากกว่าชาย ในยุคนี้เกิดการภาษีละครขึ้นด้วย เพราะเหตุแห่งความแพร่หลายของละคร การละครจึงเจริญยิ่งขึ้นดังกล่าว ในรัชกาลที่ ๔ ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละคร ตอนพระรามเดินดงขึ้นใหม่ เป็นหนังสือ ๔ เล่มสมุดไทยทรงพระราชนิพนธ์บทเบิกโรง เรื่องนารายณ์ปราบนนทุกเรื่องหนึ่ง เรื่องพระรามเข้าสวนพิราพเรื่องหนึ่ง เรื่องระบำเรื่องหนึ่ง บทพระฤาษีบทรำกับไม้เงินทอง เบิกโรงอีกหลายบท

ในรัชกาลที่ ๔ มีคณะละครดังนี้ ๑. ละครกรมหมื่นมเหศวรศิวะวิลาศ ๒. ละครพระองค์เจ้าดวงประภากับพระองค์เจ้าสุดาสวรรค์ ๓. ละครสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาสุริยวงศ์ ทั้งสองโรงนี้เป็นละครโรงใหญ่ และยังมีละครกุมปนี คือรวบรวมละครดี ๆ เข้าผสมเล่นเป็นคณะ โดยนัยนี้การซ้อมละครโบราณจึงเรียกว่าผสมละคร หรือผสมโรง บางทีละครอย่างนี้แต่งไม่เต็มเครื่อง แต่งอย่างน้อยคือย่อ ๆ ลงมา ละครอย่างนี้ต่อมาเกิดเรื่องว่าชักชวนละครในวังออกมาเล่น เลยถูกกริ้วต้องเลิก นอกนั้นมีละครเจ้าจอมมารดาจันทร์รัชกาลที่ ๔ ละครพระยาสีหราชฤทธิไกร ละครพระยามณเฑียรบาล ละครขุนยี่สาน ละครจางวางเผือก ละครนายนวล ละครนายเนตร นายค่าย ละครนายทับ มีบุตรเป็นครูละครต่อมาในสมัยรัชกาลที่ ๖ คือ พระจัดดุริยางค์ บ่วน และพระยาสุนทรเทพระบำ เปลี่ยน ได้พระราชทานนามสกุลว่า สุนทรนัฎ ครูมีชื่อคือ เจ้าจอมมารดาวาด อิเหนา เจ้าจอมมารดาเขียน อิเหนา เจ้าจอมมารดาสุ่น วิหยาสะกำ คุณท้าวชื่น ประสันตา คุณสัมฤทธิ์ จรกา เจ้าจอมมารดาสาย ยืนเครื่องชั้นเด็ก ครูยักษ์ มีครูลั่นจี่ ทศกรรฐ์ คุณเล็ก นนทุก คุณกุหลาบ ทศกรรฐ์ ครูนาง เจ้าจอมมารดาเอม มะเดหวี เจ้าจอมมารดาห่วง จินตะหรา เจ้าจอมมารดาทับทิม นางเขมร คุณท้าววัน ประเรหวัน คุณรำไพ บาหยัน คุณองุ่น บุษบา เจ้าจอมละม้าย หม่อมแก้ว ท้าวศรีสุนทรนาฏ ไกรทอง

หม่อมแย้ม อิเหนา หม่อมศิวา ยักษ์ หม่อมแสง หม่อมวัน หม่อมหุ่น ครูผู้หญิงมีชื่อ กลีบ ชื่อทิม

ท่านเหล่านี้ข้าพเจ้าได้เป็นศิษย์ฝึกหัดก็หลายคน ในรัชกาลที่ ๔ การละครนับว่าแพร่หลายถึงขนาด

ต่อมารัชกาลที่ ๕ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงดำเนินการละครตามแบบรัชกาลที่ ๔ ของพระบรมชนกนาถ และในรัชกาลนี้ เป็นยุคหัวเลี้ยวหัวต่อกับความเจริญแบบใหม่ ซึ่งมาจากยุโรปและอเมริกา ในยุคนี้การละครเริ่มเปลี่ยนแปลง ได้มีการละครอย่างอื่นเพิ่มเติมจากละครรำ มีละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง ละครร้อง ละครเสภา ลิเก เพลงส่งเครื่อง รวมทั้งภาพยนตร์และละครใหม่ ๆ อื่น ๆ ในรัชกาลนี้ เมื่อเสด็จกลับจากยุโรป ได้มีละครอิเหนาครั้งหนึ่ง รวบรวมตัวละครรุ่นเก่าที่มีตัวอยู่ ถึงวัยชราแล้วยังมีแสดงสนองพระเดชพระคุณตอนใช้บน และได้โดยทรงเล่นเรื่องอาบูหะซันครั้งหนึ่ง เจ้านายแสดงเป็นส่วนมาก ละครหลวงในรัชกาลที่ ๕ โปรดให้เป็นหน้าที่พระองค์เจ้าสิงหนาทวรดุรงฤทธิ์ ต่อมาเป็นของเจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์ ต้นสกุล กุญชร รับช่วงต่อมา บรรดาศิลปินในครั้งนี้โดยมากเป็นเลข สังกัดนายเวรฤทธิ์ และละครที่สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงคิดให้เล่นละครไทยแบบ เรียกว่าละครดึกดำบรรพ์ ละครในรัชกาลนี้มีมากคณะ ๑. ละครเจ้าพระยาเทเวศร์ ละครเจ้าคุณเจิมมารดาเอม ละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ดำรง เล่นแบบพันทาง มีโรงละครชื่อปรินส์เธียรเต้อร์ และกำเนิดคำว่าละครวิก เพราะเล่นเดือนละ ๑ สัปดาห์ คือ ๑ วิคของฝรั่ง ต่อมาตกเป็นของเจ้าหมื่นไวยวรนาถ แล้วเป็นของท่านเลื่อนฤทธิ์เทพประสิทธิ์ ละครเจ้าพระยานรลักษณ์ โต ละครคุณท้าววรกิจวรภัตร แทนละครเจ้าคุณแพ ละครกรมพระปรีดาลัย และยังมีอีกมากครูละครก็ตกทอดจนถึงรัชกาลที่ ๖ ซึ่งจะได้กล่าวต่อไปในบทหน้า สรุปว่าละครในรัชกาลที่ ๕ ให้ทรงตัวอยู่ และมีการปรับปรุงแก้ไขให้เป็นแบบใหม่ต่อไปด้วย รายละเอียดจะได้กล่าวโดยพิสดารในบทที่ ๓ ว่าด้วยการละครในรัชกาลที่ ๖ เพราะต่อเนื่องกันโดยตลอด ละครในยุคกรุงรัตนโกสินทร์นี้ ได้ดำเนินเป็นแบบอย่างละครรำไทยล้วน ๆ มาตั้งแต่รัชกาล

ที่ ๑ จนถึงรัชกาลที่ ๔ มีการเปลี่ยนแปลงหรือปรับปรุงก็เพียงเล็กน้อย แบบแผนและวิธีการคงเป็นไปในทำนองเดียวกันโดยตลอด มาเปลี่ยนแปลงสำคัญก็ในรัชกาลที่ ๔ ที่ให้ละครในซึ่งใช้ผู้หญิงแสดง แสดงได้โดยทั่วไป แต่ก็คงอยู่ในกระบวนละครรำนั้นเอง ส่วนการละครที่เริ่มเปลี่ยนเป็นแบบใหม่ มีละครนอกจากละครชาตรี ละครนอกและละครในก็เริ่มแต่รัชกาลที่ ๕ เป็นต้นไป ดังกล่าวแล้ว และยุคใหม่ที่รุ่งโรจน์ที่สุดในรัตนโกสินทร์ก็คือรัชกาลที่ ๖ อันเป็นยุคทอง ดังจะได้กล่าวโดยพิสดารในบทที่ ๓ และที่ ๔ บทนี้ขอจบลงด้วยเวลาเพียงเท่านี้

เฉลิม เศวตนันทน์
อนุกรรมการแผนกละครชุมนุมการดนตรีและละครของคุรุสภา

วิจารณ์เรื่องตำนานเสภา

พระนิพนธ์

สมเด็จเจ้าฟ้า กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

คัดจากหนังสือ

วิจารณ์เรื่องตำนานเสภา และ ระเบียบการเล่นตำนานเสภา

คณะวัดและสมาคมการกุศลวัดหัวลำโพง

พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ

หลวงจำนงบริรักษ์ (เปลา เอี่ยมอักษร)

ณ เมรุวัดหัวลำโพง

๕ กุมภาพันธ์ ๒๕๐๑

(หน้า ๓-๑๖)

วิจารณ์เรื่องตำนานเสภา

พระนิพนธ์

สมเด็จเจ้าฟ้า กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

พระวิจารณ์เรื่องตำนานเสภานี้เป็นฉบับปลีกจาก "สาส์นสมเด็จ" จึงแยกไว้พิมพ์ส่วนหนึ่งต่างหาก เหตุที่สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ จะทรงพระนิพนธ์เรื่องนี้ เนื่องจากเมื่อ พ.ศ. ๒๔๖๐ กรรมการหอพระสมุดวชิรญาณสำหรับพระนคร ตรวจชำระหนังสือเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน สำหรับจะพิมพ์เป็นฉบับหอพระสมุดฯ สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ทรงรวบรวมเรื่องราวต่าง ๆ อันเนื่องด้วยเสภาและเรื่องขุนช้างขุนแผน มาทรงเรียบเรียงเป็นตำนานเสภา(๑) เพื่อจะพิมพ์ไว้ข้างต้นหนังสือนั้น ครั้นทรงเรียบเรียงเสร็จแล้ว ได้ทูลขอให้สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงช่วยตรวจตราทักท้วงก่อนที่จะตีพิมพ์ สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ จึงได้มีลายพระหัตถ์ทรงวิจารณ์เรื่องตำนานเสภานั้นส่งไปถวาย ดังสำเนาต่อไปนี้.

บ้านปลายเนิน คลองเตย

วันที่ ๓ สิงหาคม พ.ศ. ๒๓๖๐

กราบทูล กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทราบฝ่าพระบาท

ตำนานเสภาซึ่งประทานให้ตรวจนั้น ต้องชมว่าดี เพราะไม่มีหลักฐานอะไรเลย ทรงคุ้ยค้นเอาในตัวนั้นเองมาประกอบความคาดคะเน ทำให้ปรากฏเป็นรูปร่างมีหลักฐานขึ้นได้ แต่เกล้ากระหม่อมเห็นแตกต่างจากที่ทรงพระดำริบ้างดังจะทูลถวายต่อไปนี้

---

(๑) ตำนานเสภานี้ เมื่อได้ทรงแก้ไขตามพระวิจารณ์ทักท้วงของสมเด็จกรมพระยานริศ ฯ แล้ว ก็ได้ทรงจัดนิพนธ์ขึ้นไว้เป็นตำนานหนังสือเสภาขุนช้างขุนแผน ฉบับหอสมุดแห่งชาติ พ.ศ. ๒๔๖๐

ข้อต้นที่ทรงสงสัยว่าชื่อ "เสภา" จะได้จากเอาสำเนาเพลงปี่พาทย์มาใช้เป็นทำนองขับ ข้อนี้เกล้ากระหม่อมขอประทานยืนยันว่าไม่ใช่เป็นแน่แท้ ไม่ใช่แต่ว่าเพราะลำนำไม่เหมือนกันเท่านั้น ยังไม่เห็นทางว่าจะเป็นได้อย่างไรด้วย เพราะแลย้อนขึ้นไปยิ่งเห็นทางห่างไกลกันออกไป เป็นต้น ว่าแต่ก่อนนั้นพวกร้อง พวกปี่พาทย์ และพวกเครื่องสายต่างคนต่างเล่นไม่ได้เล่นปนกัน คือปี่พาทย์ไม่ได้ทำรับร้อง เครื่องสายไม่ได้ผสมกับปี่พาทย์อย่างทุกวันนี้ เพลงร้องของพวกคณะร้องมีต่างหาก เป็นของเขาคิดขึ้นโดยอิสระ เพลงเก่าๆ ยังปรากฏอยู่จนทุกวันนี้ ที่ปี่พาทย์ไม่มีใครทำรับ เช่นชมตลาด ช้าครวญ โลมนอก เป็นต้น ยังมีอื่น ๆ อีกมาก ส่วนเพลงปี่พาทย์นั้น พวกคณะปี่พาทย์เขาก็คิดของเขาโดยอิสระเหมือนกัน เพลงที่ยังไม่มีใครร้องก็มีอยู่มากเหมือนกัน เช่น สาธุการ ตระรัว เป็นต้น และอื่น ๆ อีกอเนก เครื่องสายนั้นเกล้ากระหม่อมรู้น้อย เพลงอิสระของเขาทราบอยู่เพลงเดียว เรียกว่าทัด ที่เล่นซอกับบัณเฑาะว์โยนสองมือระวางขับไม้ การที่คณะทั้งสามมาเล่นปนกันนี้ภายหลัง แรกที่ปี่พาทย์จะเล่นกับร้องก็เพียงคำคั่นกันก่อน ตัวอย่างเช่นละครเมื่อร้องสิ้นบทแล้ว ถึงเวลาเดินที่เรียกเพลงนั้น เดิมก็เป็นร้องเหมือนกัน แต่ร้องภาษาบ่ามีเห่โห่ฮ้าฮะชะต้าอะไรไปตามที่เกิดจากใจรื่นเริง ภายหลังแทรกคำเข้าบ้าง เป็นคำเกี้ยวคนดูโดยมาก ดังว่า "ชะต้องติงนังเหน่ เจ้าอย่าสนเท่ห์ ว่าพี่จะไม่รัก ฉันรักนางน้อง เจ้าอย่าร้องไห้ร่ำ เป็นกรรมเจ้าน้อย ต้อยติงนังเหน่เอย" ฉะนี้ มันจืดทนไม่ไหวเข้า เจ้าปี่พาทย์ก็โดดเข้าทำเพลงแทน จึงเป็นคั่นกัน ถึงบทก็ร้อง ถึงเพลงก็ปี่พาทย์ ภายหลังปี่พาทย์ก็เอื้อมเข้าไปคั่นในร้อง เรียกว่ารับร้อง แต่เพลงที่รับร้องเก่า ๆ เนื้อร้องกับเนื้อปี่พาทย์ก็ผิดกันไกล เช่น ช้าปี่ โอ้ร่าย เป็นต้น คงทรงระลึกเลาทางได้ว่ามันไกลกันเพียงไร และไม่ได้รับเมื่อร้องหมดท่อนด้วย ปี่พาทย์เข้าไปขวางอยู่กลาง ต้นบทร้องแล้วปี่พาทย์รับ แล้วลูกคู่ต่อจึงสิ้นคำ ภายเจ้าหลังปี่พาทย์อวดดีขึ้น ตีรับเนื้อให้เหมือนร้อง เจ้าคนร้องก็เคือง เอาเนื้อปี่พาทย์มาร้องบ้าง จึงได้เล่นรับร้องกันกลมเกลียวไป คงจะยังทรงจำได้ เช่นระบำสี่บทแต่ก่อนร้องไม่ได้รับปี่พาทย์ พึ่งจะมาคิดรับกันเมื่อรัชกาลที่ ๕ ตอนหลังนี้เอง เกือบจะว่าเจ้าพระยาเทเวศร ฯ เป็นผู้ประเดิมก็เห็นจะได้ ปี่พาทย์กับเครื่องสายก็ไม่ได้เล่นด้วยกัน

เพราะเสียงดังและเบาผิดกันมาก เครื่องสายได้เข้าคลอเสียงคนร้องก่อน เพราะเสียงกลมเกลียวพอเข้ากันได้ ภายหลังเจ้าเครื่องสายจำเพลงปี่พาทย์ไปเล่น เจ้าปี่พาทย์ก็จำเพลงเครื่องสายมาล้อ แล้วก็เลยเล่นปนไปด้วยกัน เพราะเหตุที่เดิมเป็นสามคณะอย่างพรรณนามาแล้วนั้น กระบวนของเพลงจึงจัดเป็น ๓ อย่าง อ้ายนี่เพลงร้อง อ้ายนั่นเพลงมโหรี อ้ายโน่นเพลงปี่พาทย์ การขับเสภาขับกันมานมนาน แต่พึ่งจะมาขับติดต่อกับปี่พาทย์เมื่อในรัชกาลที่ ๒ ดังปรากฏในไหว้ครู เพราะฉะนั้นจะเกี่ยวข้องกับเพลงปี่พาทย์ไม่ได้เป็นอันขาด ต่างว่าถ้าหากทำนองจะเป็นอย่างเพลงเสภาของปี่พาทย์ ก็เป็นด้วยบังเอิญเป็นเท่านั้น ถ้าจะคิดไปแล้ว น่าสงสัยว่าเพลงเสภาของปี่พาทย์จะได้ชื่อมาจากขับเสภาเสียอีก คือคนขับเสภาแต่แรกชอบส่งเพลงนั้น ปี่พาทย์ผู้ที่จะรับก็เลียนตามไป ชื่ออะไรก็ไม่รู้ เลียนกันสำหรับรับเสภา ก็เลยเรียกเพลงเสภา เดี๋ยวนี้ไม่มีใครส่งแล้ว คนปี่พาทย์ชั้นผู้ใหญ่จึงจะตีได้

คำว่า เสภา จะแปลว่ากระไร ได้คิดและค้นนักแล้ว ยังไม่เห็นไม่พบเลย ที่มาน่าจะมาจากคำขับนั้นเอง เช่นชื่อสักวาก็เพราะร้องขึ้นต้นว่าสักวา คำนี้ก็แปลไม่ออกเหมือนกัน ชื่อดอกสร้อยก็ได้ชื่อมาจากบทแบบที่ว่า "มาพบ ดอกสร้อยสวรรค์มาลัย" ชื่อเพลงเก่า ๆ ก็มักได้จากบทที่ร้องนั้นเอง เช่นเพลงพราหมณ์เก็บหัวแหวน ก็ได้จากบทเรื่องสุวรรณหงส์ว่า "เจ้าพราหมณ์พินิจพิศหัวแหวน งามประดับกับแผ่นภูผา" เป็นต้น คำว่า เสภา บางทีจะมีในต้นคำไหว้ครูที่สูญเสียนั้น ประกอบกับอะไรให้เป็นถ้อยความได้สักอย่างหนึ่ง แต่ความเห็นนี้ก็เป็นแต่เทียบเคียงเท่านั้นจะเอาเป็นหลักแน่ไม่ได้ ตกลงเป็นขับเสภา ทำไมจึงเรียกดังนั้นเป็นอันยังไม่รู้ มีคนพยายามแปลสักวา ว่า สักวาก็มี ว่าสักวาที ก็มี ไม่ได้ลงเนื้อเห็นด้วยทั้งนั้น ถ้าจะเล่นแปลกันอย่างนั้น เสภาจะแปลบ้างว่าโสภา ว่า คำงาม คำดี ก็สนิทกว่านั้นเสียอีก

ทีนี้จะทูลความเห็นส่วนหนึ่งซึ่งทรงวินิจฉัยในมูลเหตุของขับเสภา ว่ามาจากเล่านิทานนั้นถูกต้องแท้จริง แต่ที่ทรงแยกว่าที่เป็นกลอนมาจากแต่งหนังสือนั้น ไม่เห็นด้วยพระดำริอีก เห็นว่าหนังสือนั้นเป็นที่หลังที่สุดเมื่อความเจริญบังเกิดเต็มที่แล้ว เสภาเดิม

เป็นเล่านิทานนั้น ยังมีเล่านิทานส่งปี่พาทย์อยู่เป็นเพื่อน ท้องเรื่องก็เป็นเรื่องอะไรที่ขัน ๆ ลงท้ายก็ผูกเป็นกลอนสดร้องรำส่ง เช่น "หมาลาวมันเอาของเจ้าไป พี่ถือหอกไล่ทัพแตกทัพแตน" แล้วปี่พาทย์ก็รับ แต่เดิมเห็นจะไม่ได้รับปี่พาทย์ คงร้องเล่นเฉย ๆ อย่างเดียวกับที่ทรงพระดำริว่าเสภาเดิมคงเป็นกลอนแต่ที่สำคัญเป็นช่อง ๆ ฉะนั้น แล้วคนว่ากลอนเชี่ยว-ชาญหนักเข้า ก็เลยด้นเป็นกลอนเสียทั้งเรื่อง เช่นเพลงดอกสร้อย และสักวา ที่สุดจนละครแต่ก่อนก็ด้น โนรายังด้นอยู่จนทุกวันนี้ ที่เข้าสู่หนังสือนั้น เพราะคนเขลาด้นไม่ไหว แต่มีความทะยานอยากอยู่ที่จะดีในทางนั้นบ้าง จึงนอนคิดจดกลอนที่คิดได้ลงเป็นหนังสือแล้วกลับท่องอีกทีหนึ่ง ไปว่าปากเปล่าอวดเขาเพื่อให้ทันคนที่ด้นแข็ง จึงเกิดมีหนังสือขึ้น ครั้นมีหนังสือขึ้น คนที่ไม่ใช่คนร้องคนขับได้อ่าน ที่มีปัญญาก็ว่าเห็นว่ามันโทรมเต็มที ก็เลยช่วยแก้ไขช่วยแต่งให้ใหม่ คนจะขับจะว่าก็ดีใจ ท่องไปขับร้อง จึงเกิดจ้างวานกันแต่งขึ้น ภายหลังรู้กันทั่วแล้ว ว่าที่ร้องขับกันเป็นเครื่องแห้ง ก็เลยละความปกปิดเอาหนังสือไปอ่านกันเอาดื้อ ๆ จึงเกิดเป็นสองอย่างขึ้น คือว่าด้นอย่างหนึ่ง อ่านหนังสืออย่างหนึ่งแล้วแต่ความสามารถของคน ตั้งแต่เทศน์มหาชาติลงไปถึงสวดเรื่องชาดกเสภาละครอะไร ๆ เหล่านี้มูลมาแต่เล่านิทานด้วยกันทั้งสิ้น แล้วจำเริญขึ้นเป็นกลอนเป็นหนังสือโดยลำดับ ที่เป็นทำนองนั้นเป็นธรรมดาที่จะประดิษฐ์ให้ เพราะถ้ายิ่งเป็นร่ายเป็นกลอนเป็นฉันท์ มีเล่นอักษรมีสัมผัสมีครุลหุเป็นของประณีต ทำนองก็ประณีตขึ้นไปตามส่วน จนคำพูดเฉย ๆ ก็ยังต้องเป็นทำนองเช่นเทศน์ธรรมวัตร เล่านิทานก็ต้องจัดว่าเป็นทำนองเหมือนกัน คือทำเสียงเล็กเสียงใหญ่หนักเบาออดกระโชกให้สมกับท้องเรื่อง เพื่อให้จับใจคนฟังทั้งสิ้นด้วยกัน เสภาที่ว่ากันก็หลายทำนอง ว่าเป็นทำนองนิดหน่อยเอาแต่เสียงหนักเบาให้สมบทก็มี ที่ว่าเป็นพื้นเฉย ๆ ไปก็มี ที่ว่าทำนองหวนครวญครั่นไปมากก็มี ที่ยักย้ายเป็นทำนองมอญเมงอะไรไปก็มี เหล่านี้เป็นเหตุให้เห็นว่าไม่ได้อาศัยเพลงปี่พาทย์มโหรีเป็นหลักทั้งนั้น

ถึงปี่พาทย์ก็เหมือนกัน เดิมก็ไม่มีเพลงใช้เป่าด้นไปตามโวหารของใครก็ของใคร ปี่ชวาซึ่งเป่ากับกลองแขกในเพลงแปลงอยู่เดี๋ยวนี้ก็ด้น ปี่ไฉนที่เป่ากับกลองชนะและ

ประโคมยามก็ดี ปี่นอกที่เป่าเชิดนอกอยู่เดี๋ยวนี้ก็ดี เดิมทีเครื่องปี่พาทย์ก็มี ๕ สิ่ง จึงเรียกปัญจดุริยางค์ มีกลองสามใบ เป็นสามเสียง สูง กลาง ต่ำ เดี๋ยวนี้ฉลาดขึ้นร่นลงได้เป็นสองใบ แต่คงมีสามเสียงอย่างเดิมกับเครื่องโลหะอย่างหนึ่ง จะเป็นฉาบ ฉิ่งโหม่งเหม่งอะไรก็ตามสำหรับทำจังหวะ และเครื่องลมอีกอย่างหนึ่ง คือปี่หรือขลุ่ย เป็นอันมีสิ่งเดียวที่ทำเพลงได้จึงดีไปได้ เสียงปี่ที่ดีไปตามโวหารจึงได้เรียกปี่พาทย์ เสียงพิณอันเป็นเครื่องสายดีดดีไปตามโวหารจึงเรียกพิณพาทย์ ภายหลังโหม่งเพิ่มขึ้นเป็นสองใบอย่างหนึ่งควน เสียงสูงต่ำตีสลับกัน และก็เป็นสามใบสี่ใบ พอถึงเจ็ดใบก็ทำเพลงได้ ข้างมอญยังเติมกลองเป็นเถา เลยเป็นเพลงไปด้วยอีก ซ้ำยังกรับโกร่งก็ประดิษฐ์ขึ้นเป็นระนาดอีก เครื่องที่ทำเพลงได้มากขึ้นเช่นนั้น ทีนี้เพลงต้องจำกัดลูกอย่างที่เล่นอยู่ทุกวันนี้แล

อีกข้อหนึ่งซึ่งทรงเห็นว่า คนชอบเรื่องขุนช้างขุนแผนเพราะเป็นเรื่องจริงนั้น ก็ถูกส่วนหนึ่ง แต่เห็นว่าจะเป็นเรื่องที่ไม่เป็นไปตามใจหวัง ทำให้ใจผู้ฟังนั้นวับหวามด้วยอีกส่วนหนึ่ง เพราะเรื่องของไทยเรา ใครในท้องเรื่องซึ่งน่ารักก็มีแต่ความดี ถึงจะมีอันตรายบ้างก็เพียงยักษ์มาลักเอาเมียไป นึกให้ทำอะไรไม่ได้ก็ไม่ได้ นึกให้ฆ่ายักษ์ตายได้นางกลับ ก็ตาย ก็ได้กลับ สมนึกมันก็สนุกไปในตัวเอง ตั้งแต่แรกพลายแก้วรักนางพิม ขุนช้างก็รักพ้อง พลายแก้วน่าเอ็นดู แต่ขุนช้างมีเงิน นึกเอาใจช่วยให้พลายแก้วได้สมใจนึก ก็จริง แต่เคราะห์ร้ายต้องจากไปทัพ ขุนช้างก็ขวางเข้ามาให้ใจหวามอีก กลัวจะเสียทีแก่ขุนช้างเกือบตาย พลายแก้วกลับมาทันยังไม่ทันเสียตัว ช่วยดีใจเจียนตาย กลับเกิดความวิวาทกับลาวทองถึงตัดขาดกัน ต้องเป็นเมียขุนช้างด้วยจำใจ ฟังน่าสงสารและเสียใจมาก ครั้นขุนแผนคิดถึงจะมาลอบลักพากลับไป ช่วยดีเนื้อดีใจ วันทองกลับไม่ไปอาลัยรักขุนช้าง มันขวางใจที่สุด ถ้าไม่มีมนต์ก็ต้องถึงฉุดคร่ากันจึงไปได้ เป็นนานจึงได้รักใคร่ลงรอยกันอย่างเดิม นึกว่าจะเป็นสุขกันเสียทีก็หาเป็นอย่างนึกไม่ ขุนช้างถวายฎีการับสั่งให้หาเข้าไปชำระ ฟังเรื่องใจวับหวาม กลัวจะถูกตัดสินให้ได้แก่ขุนช้าง แต่มีหวังที่ขุนแผนเป็นผัวเก่ามีทางจะได้ แต่ก็ทำผิดไว้ เรื่องกลับหลีกไปเป็นวันทองต้องถูกตัดหัว ร้ายไปกว่าอะไรเสียหมดอีก เรื่องขวางน้ำใจอยู่ดังนี้ ของเรามีอยู่เรื่องเดียวเท่านั้น ประกอบกับคำแต่งเหมือนเรื่องคนจริงจัง จึงชอบกันมิรู้จืด

ข้อใหญ่ใจความที่ความเห็นแตกต่างไปหมดเท่านี้ จะฟังได้หรือไม่ก็แล้วแต่จะโปรด ทีนี้จะกราบทูลถึงแห่งที่พิรุธเล็กน้อยต่อไป

หน้าที่ ๑ (๑) เพลงเสภาขาดไปเพลงหนึ่ง ที่ถูกมี ๓ เพลงคือ เสภาใน เสภากลาง เสภานอก คำ, ใน, กลาง, นอกนั้นมาแต่ปี่ คือปี่ที่ใช้มี ๓ ขนาด ขนาดใหญ่เรียกปี่ใน ขนาดกลางเรียกปี่กลาง เสียงสูงกว่าปี่ในเสียงหนึ่ง ขนาดเล็กเรียกปี่นอก เสียงสูงกว่าปี่กลางสามเสียง ชะรอยเดิมเพลงในจะเป่าด้วยปี่ใน เพลงนอกจะเป่าด้วยปี่นอก ยังเห็นท่าอยู่ได้ในการทำเชิดนอกเป่าด้วยปี่นอกคนเดียว ไม่ตีฆ้องระนาด กลองก็มี ๒ คู่ ใหญ่คู่หนึ่ง เล็กคู่หนึ่ง ถ้าเพลงเชิดนอกกราวนอกตีกลองเล็กเสียงสูง ถ้าเชิดในกราวในตีกลองใหญ่เสียงต่ำ เข้าใจว่าแต่เดิมคงคิดจัดให้เสียงเพลงแปลกกัน อย่างฝรั่งจัดเพลงเชเลกชัน ประเดี๋ยวใช้ขลุ่ยใหญ่ ประเดี๋ยวใช้ขลุ่ยเล็กฉะนั้น แต่ปี่พาทย์เราเดี๋ยวนี้ปี่มักเลาเกเป่าพร้อมกันกับเครื่องอื่นด้วยทั้งหมด ความนิยมอยู่ที่ว่าถ้าทำให้หูแตกได้เป็นเก่ง

อันหนึ่งที่ทรงว่า เพลงเสภานอก เสภาใน เป็นเพลงดนตรีนั้นผิด ดนตรีแปลว่าเครื่องสาย มีพิณเป็นต้น ดุริยแปลว่า เครื่องปี่กลอง ประโคมดุริยดนตรี แปลว่าทำทั้งปี่พาทย์และเครื่องสายเกรียวกราวขึ้นพร้อมกัน เพลงเสภาสามทาง เป็นเพลงที่ปี่พาทย์ทำฝ่ายเดียว จึงควรเขียนว่า "เพลงปี่พาทย์" แทนที่ "เพลงดนตรี"

หน้า ๑๔ กลอนไหว้ครู สงสัยว่าจะผิดอยู่แห่งหนึ่ง ที่ "มาเมื่อพระองค์เธอทรงใช้" ใช้อะไร เห็นความเลื่อนลอยอยู่ กลัวจะเป็น "มาเมื่อพระองค์ทรงไชย" หรือ "มาเมื่อพระองค์ผู้ทรงไชย" ในวรรคนั้นดูไม่น่าจะมีความอย่างอื่นอีก นอกจากว่า ถึงรัชกาลปัจจุบันนี้เกิดคนดีขึ้นมาก สังเกตสำเนากลอนไหว้ครู ดูประหนึ่งว่าผู้แต่งจะเป็นลูกศิษย์ครูมาพระยานนท์

หน้า ๑๕ อ่านความที่กล่าวถึงกรมหลวงพิทักษ์มนตรีทรงคิดท่ารำ ดูเหมือนจะทำให้เข้าใจไปว่า บรรดาท่าละครที่รำกันอยู่ในกรุงสยามนี้ กรมหลวงพิทักษ์มนตรีทรงคิดตั้งเป็นแบบบัญญัติขึ้นทั้งสิ้น แต่ที่จริงไม่ใช่เช่นนั้น ที่จะต้องคิดนั้นมีแต่ที่ทำบทตาม

(๑) เลขหน้าที่ระบุไว้นี้และต่อ ๆ ไป เป็นเลขหน้าในฉบับร่าง ซึ่งสมเด็จกรมพระยาดำรง ฯ ส่งไปถวาย สมเด็จกรมพระยานริศ ฯ เพื่อทรงวิจารณ์ตรวจแก้

คำร้อง กับทำท่าบทใช้ เช่นรำเชิดฉิ่งตัดดอกลำเจียกเป็นต้น ท่ารำเพลงช้าเพลงเร็ว เชิดกลอง เชิดฉิ่ง อะไรเหล่านั้นมีแบบแผนมานานแล้ว ที่คิดก็คิดเลือกเอาท่าในแบบเหล่านั้นเอง ว่าท่าไหนจะสมกับคำร้องหรือสมกับที่จะตัดลำเจียก เอามาใช้แซกให้ดูติดต่อกันได้ ไม่ให้เห็นขัดขวางเท่านั้น ควรจะแก้คำเสียอย่าให้เข้าใจผิดได้จะดี จะเป็นว่ายกย่องเกินไปจนเหลือเชื่อ ใช้คำว่า "จัด" แทน "คิด" เห็นจะพอ หรือ "คิดจัดท่า" ก็ได้

หน้า ๒๑ บรรทัดแรก ที่ว่า "เสภาจึงวิเศษในกระบวนหนังสือกลอนแปด" นั้น เกล้ากระหม่อมไม่ชอบคำว่า "แปด" เหตุว่าคำกลอนนั้น ๖ ก็มี ๗ ก็มี ๘ ก็มี ๙ ก็มี กลอนรัชกาลที่ ๑ มี ๖ และ ๗ อักษรเป็นพื้น อักษรน้อยนัก มาถึงรัชกาลที่ ๒ มี ๗ และ ๘ อักษรเป็นพื้น มาถึงรัชกาลที่ ๓ ที่ ๔ มี ๘ อักษรเป็นพื้นและมากขึ้นถึง ๙ อักษร มาถึงรัชกาลที่ ๕ มีตั้งแต่ ๘ ถึง ๑๑ อักษรก็ถึงคำที่เรียกกลอนแปด กลัวจะเรียกในรัชกาลที่ ๔ หรือที่ ๕ นี้เอง กลอนเสภาเป็นของเก่ากว่านั้น กลอนมี ๗ อักษรมาก เช่น ตัวอย่างที่ทรงเขียนไว้ "เครื่องแก้วแพรวพรรณอยู่ก่ายกอง ฉากสองชั้นม่านมู่ลี่" ไม่ควรใช้คำว่ากลอนแปดให้ผิดไป เรียกแต่ "กลอน" เท่านั้นจะพอกระมัง

หน้า ๒๘ เรื่องราวของเพ็ญฉลู ที่ทรงเรียงไว้ว่าเพลงสร้อยสนนั้นพลาดไป สร้อยสนเป็นเพลงมโหรี เสภาเขาไม่ส่งกัน ที่แท้นั้นคือเพลงตะเข้หางยาว ได้แก้ลงไว้แล้ว

หน้า ๓๔ คำไหว้ครูที่ทรงลงไว้เป็นตัวอย่างนั้นเขลาเต็มทน จำอะไรได้ก็เก็บยัดลงไป ความไม่ติดไม่ต่อกันก็เอา "คงคายมนา" ที่ทรงทักไว้ว่าเป็นของเก่านั้น เขาเห็นจะว่าตั้งแต่สร้างโลกมา คงยืดยาวมาก คนเบื่ออยากจะฟังเรื่องจึงต้องตัดทิ้ง จนเลยลืมหายหมด ไหว้นารายณ์ก็ซ้ำสองหน หนแรกซึ่งมีคำว่า "ไวกุณฐ์มาเป็นพระรามา" นั้นบากทางว่าจะเนื่องเข้าเรื่องรามเกียรติ์ คงขโมยมาจากคำเบิกหน้าพระที่เขาจะเล่นหนัง พระวิศณุกรรมสาปสรรพ์เครื่องเล่นนั้นก็จนความรู้เต็มทน

ได้ถวายต้นร่างคืนมานี้แล้ว

ควรมิควรแล้วแต่จะโปรด

นริศ

เรื่อง

สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

ผู้ได้พระนามว่า สังคีตวาทิตวิธีวิจารณ์

ม.จ. หญิงดวงใจ จิตรพงศ์

คัดจากหนังสือ

ชุมนุมบทละครและบทคอนเสิต

พระนิพนธ์

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

กรมศิลปากรจัดพิมพ์ อุทิศถวาย

ในงานฉลองครบรอบร้อยปีแห่งวันประสูติ

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

วันที่ ๒๘ เมษายน พ.ศ. ๒๕๐๖

(หน้า (๒๑) – (๕๑)

สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์
ผู้ได้พระนามว่า สังคีตวาทิตวิธีวิจารณ์

ม.จ. หญิงดวงใจ จิตรพงศ์

สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศนั้นโปรดดนตรีมาแต่ยังทรงพระเยาว์ตรัสเล่าว่าเมื่อพระชันษา ๖–๗ ขวบ ทรงรับหน้าที่เป็นผู้แทนพระองค์ไปประเคนและปฏิบัติพระ ซึ่งโปรดเกล้า ฯ ให้นิมนต์เข้าไปฉันเวรที่พระที่นั่งดุสิตาภิรมย์ในพระบรมมหาราชวังทุกวัน พอประเคนเสร็จแล้วก็ทรงฉวยโอกาสเสด็จไปเข้าวงปี่พาทย์ ซึ่งประโคมพระฉันอยู่ ณ ที่นั้น ทรงฟังหนักเข้าก็ขอลองตีฉิ่งตีฉาบบ้าง ในที่สุดถึงหัดทรงกลองแขกได้ แต่ตอนนั้นยังทรงเล่นปี่พาทย์ไม่ได้ ต่อมาได้ยินทหารเป่าแตรนำแถวก็โปรด สังเกตจำมาไล่ได้ด้วยพระโอษฐ์ แล้วทรงหาขลุ่ยมาลองคลำนิ้วเป่าดูบ้างก็ทรงเป่าได้ จึงทรงเป่าขลุ่ยเข้ากับซอซึ่งมหาดเล็กคนหนึ่งสีได้ แล้วก็เลยทรงหัดซอบ้าง แต่ซอนั้นสียากเสียงมักจะเพี้ยน จนถึง พ.ศ. ๒๔๒๒ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระนิพนธ์ลิลิตเรื่อง นิทราชาคริตขึ้นจะทรงพิมพ์พระราชทานเป็นของแจกปีใหม่ ในสมัยนั้นพระเจ้าน้องยาเธอ ทรงรวบรวมกันตั้งสมาคม ชื่อ "แมจิกัล โซไซเอตี" ซึ่งมีสมเด็จเจ้าฟ้าภาณุรังษีสว่างวงศ์เป็นนายก จัดเล่นกลเล่นละครถวายในปีใหม่อยู่เป็นประจำ จึงมีพระราชดำรัสสั่งให้เล่นละครเรื่อง นิทรา-ชาคริต กันในปีนั้น ทรงกะตัวละครเอง โปรดเกล้า ฯ ให้กรมหมื่นทิวากรวงษประวัติเป็นอาบูหะซัน พระเอก ให้สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศ ซึ่งขณะนั้นมีพระชันษาได้ ๑๖ ปี ยังดำรงพระยศเป็นพระองค์เจ้าจิตรเจริญ เป็นตัวนางนอซาตอล นางเอก และนางพวงไข่มุกนางบำเรอ ตามท้องเรื่องนั้น นางนอซาตอล เป็นนักดนตรี จะต้องเล่นดนตรีและร้องเพลงกับอาบูหะซันจึงทรงหัดซอกับกรมหมื่นทิวากร ซึ่งทรงพระปรีชาสามารถในทางดนตรีพระองค์หนึ่ง หลังจากนั้นก็ทรงเรื่อยมา ทูลกระหม่อมแก้วทรงทราบก็ทรงสนับสนุน ตรัสให้ครูถึก ซึ่งเป็นครูซอมีชื่อเสียงเป็นครูสอนพวกมโหรีของท่านอยู่นั้นสอน

ถวาย ทรงต่อเพลง "แป๊ะ" จากครูถึกได้เพลงหนึ่งก็เลิก เพราะทรงเข้ารับราชการเป็นทหารมหาดเล็ก ไม่มีเวลาว่าง แต่ก็ทรงเล่นดนตรีกับเพื่อนทหารอยู่มิได้ขาด ด้วยโปรด "การร้องรำทำเพลง" เป็นที่ ๒ รองจาก "วาดเขียน"

ตรัสเล่าถึงครั้งทรงผนวชอยู่ ณ วัดบวรนิเวศว่า "วันหนึ่งออกไปบิณฑบาต ได้ยินตาสังขาราแกสีซออยู่ เล่นเอาต้อง 'เดินช้า ๆ'" ตาสังขาราคนนี้เป็นขอทาน ตาบอด แต่มีฝีมือ ปากร้องเพลง มือสีซอได้พร้อมกันและไพเราะด้วย ทรงได้ยินกิติศัพท์เลื่องลือมานานแล้วแต่ไม่มีโอกาสได้ทรงพบตัว ครั้นได้พบเข้าก็คงต้องทรงปลงอาบัติ เพราะติดพระทัยเพลงของตาสังขารามาก ได้ทรงจำมาบรรจุไว้ในบทละคอนดึกดำบรรพ์เรื่องสังข์ศิลปชัย คือบทที่หก กุมารทูลข่าวแก่นางเกสรสุมณฑาเรื่องสังข์ศิลปชัยหาย เรียกว่า "หุ่นกระบอก" นั่นเอง แท้ที่จริงก็คือเพลง "ธรณีร้องไห้" แต่ร้องยักเยื้องท่วงทีลีลาไปต่าง ๆ เคล้ากับซออู้ตามแบบที่ตาสังขาราร้อง

เมื่อสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศได้พระราชทานวังท่าพระ ออกมาประทับอยู่เป็นอิสระแล้วก็ทรงตั้งวงปี่พาทย์ โปรดให้นายตาดซึ่งภายหลังได้พระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นพระประดิษฐไพเราะ เป็นครูสอนให้ใช้เครื่องดนตรีต่าง ๆ และต่อเพลงให้เด็ก ๆ ที่ถวายตัวเป็นมหาดเล็ก ทั้งแนะนำหลักดนตรีไทยถวายทรงเองด้วย แต่เริ่มทรงได้รับความนิยมจากประชาชนว่า ทรงพระปรีชาสามารถในทางดนตรี เมื่อ พ.ศ. ๒๔๓๑ ด้วยทรงร่วมด้วยสมเด็จเจ้ากรมพระยาภาณุพันธุวงศวรเดช รวบรวมทหารบกทหารเรือจัดตั้งกรมยุทธนาธิการขึ้นได้ทรงรับตำแหน่งพนักงานใหญ่ใช้จ่าย และได้รับมอบหมายให้อำนวยการจัดตั้งกองดุริยางค์ไทยฝึกหัดทหารเล่นดนตรีขึ้น จึงได้ทรงจัดให้ทหารเล่นดนตรีไทยถวายตัวหน้าพระที่นั่งตามแบบอย่างวิธีเล่นคอนเสิตของฝรั่ง ที่ศาลาว่าการยุทธนาธิการ (คือกระทรวงกลาโหมในปัจจุบันนี้) ในงานเฉลิมพระชนมพรรษาในเดือนกันยายนปีนั้น และเพื่อให้มีอะไรแปลก ๆ ใหม่ ๆ น่าสนใจ จึงทรงพระนิพนธ์บทขับร้องบรรยายถึงความงามตามธรรมชาติของไทรโยค ซึ่งได้โดยเสด็จพระราชดำเนินไปเมื่อ พ.ศ. ๒๔๒๑ ในฐานะทหารมหาดเล็กรักษาพระองค์แล้วทรงปรับปรุงทำนองเพลง "เขมรกล่อมลูก" ขึ้นตามหลัก

ใช้เป็นทำนองขับร้องเพลงนั้นบรรเลงในงานด้วยเพลงหนึ่ง ทั้งนี้เพราะพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชปรารภจะเสด็จพระราชดำเนินไปประพาศไทรโยคอีกเป็นครั้งที่ ๒ ในปลายปีนั้น ผู้ที่ได้ฟังชอบกันอย่างแพร่หลาย ไม่ยอมเรียก "เขมรกล่อมลูก" ตามที่ทรงเรียกไว้ด้วยความเคารพต่อเจ้าของเพลงเดิม แต่เรียกกันว่า "เขมรไทรโยค" แทน เพลงนั้นจึงมีชื่อตามมติมหาชนมาจนทุกวันนี้

การขับร้องในงานครั้งนั้น นักร้องชายใช้ทหารขับร้อง แต่นักร้องหญิงทรงขอนักร้องของเจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์ หลาน กุญชร) อธิบดีกรมมหรสพไปช่วยร่วมงาน จึงทำให้เจ้าพระยาเทเวศรเลื่อมใสในพระปรีชาสามารถที่ทรงจัดเล่นดนตรีแบบคอนเสิตมาแต่ครั้งนั้น เมื่อท่านมีกิจที่ต้องจัดดนตรีและละครที่สำคัญ อยากให้ดีให้แปลกครั้งใดมักจะเชิญเสด็จไปเป็นที่ปรึกษา ก็เป็นที่พอพระทัยทำอยู่ด้วย จึงได้ทรงคิดการจัดดนตรีให้เจ้าพระยาเทเวศรเป็นเนืองนิจ ต่อมาทรงเห็นว่าบรรเลงเพลงเบ็ดเตล็ดเช่นที่เล่นกันมานั้นจืดแล้ว ก็ทรงผันแปรนำบทพระราชนิพนธ์เรื่อง รามเกียรติ์ และ อิเหนา มาแต่งเชื่อมให้ติดต่อกัน ปรับปรุงเป็นบทขับร้องให้เป็นเรื่องราวประหนึ่งเล่านิทาน แล้วบรรจุเพลงขับร้องให้เหมาะกับเค้าความและท่วงที ประกอบด้วยเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในโขนละคร ดังเช่นเพลง "selection" ของดนตรีฝรั่ง ให้ยาวพอขนาดบรรเลงจบในเวลาประมาณ ๑ ชั่วโมง ได้บรรเลงในงานต้อนรับแขกเมืองมาหลายครั้ง ผู้ที่ได้ฟังเรียกเพลงตับ อันบรรเลงเป็นเรื่องราวซึ่งทรงประดิษฐ์ขึ้นใหม่ว่า "ละคอนมืด" เพราะฟังแล้วก็บังเกิดจินตนาการนึกเห็นภาพโขนละคอนตอนนั้น ๆ ด้วยเหตุที่ใช้บทเพลงตับเหล่านี้เป็น "ของแห้ง" คือจัดบรรเลงงานโน้นงานนี้ซ้ำ ๆ กัน ด้วยไม่มีเวลาแต่งใหม่ ไม่มีเวลาซ้อม จึงทรงดัดแปลงตัดเติมใหม่หลายครั้ง ให้สั้นยาวเหมาะกับเวลา งานใดที่ต้องบรรเลงนาน ๆ ก็ทรงเติมขึ้น เช่น ตับนางลอย ทรงแต่งบทปลายขึ้นเล่นรับแขกเมืองก่อน แล้วจึงทรงบทต้นเติมให้ยาวขึ้น เล่นงานออกแขกอย่างไทย ๆ ซึ่งต้องบรรเลงนาน ๆ ด้วยเหตุนี้ จึงมีบทที่สั้นบ้างยาวบ้างผิดเพี้ยนกันอยู่ในตับเดียวอยู่หลายบท

เมื่อ พ.ศ. ๒๔๓๗ ก็ได้ทรงพระนิพนธ์เพลงตับสั้น ๆ สำหรับบรรเลงประกอบภาพนิ่ง ถวายสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศอีกชุดหนึ่ง ตามแบบของฝรั่งที่เรียก **Tableau vivant** เพื่อจะทรงจัดให้พระอนุชาและพระราชวงศ์ที่ยังเยาว์เล่น ซึ่งมีรวมกันอยู่ ๘ ตับ เช่นเรื่องสามก๊ก ที่เรียกกันบัดนี้ว่า ตับจูล่ง และเรื่อง ซินเดอริลลาเป็นต้น

การเล่นละคอนนั้น เดิมก็ทรงช่วยจัดเล่นแบบละครนอก แต่ตัดบทให้สั้นและจัดตอนที่ตัวละครน้อย สำหรับเล่นในห้องรับแขกหรือเฉลียงซึ่งมีที่คับแคบ เช่นเล่น "นารายณ์ปราบนนทุกข์" ในเรือพระที่นั่งมหาจักร และเล่นเรื่อง "มณีพิชัย" ในงานรับเสด็จสมเด็จเจ้าฟ้ากรมหลวงพิษณุโลกเสด็จกลับจากยุโรปชั่วคราวเมื่อ ร.ศ. ๑๑๘ ที่วังสมเด็จกรมพระยาเทววงศวโรปการ เป็นต้น และในปีนั้นเอง โปรดเกล้า ฯ ให้เจ้าพระยาเทเวศร จัดรับแขกเมืองที่หนองบัว สระบุรี ก็ทรงช่วยเจ้าพระยาเทเวศรจัดบำเรอแขกเมืองที่หน้าพลับพลากลางป่า มีพ้อน มีแอ่วแคนฟ้อนเมืองสิ่งละอันพันละน้อย แล้วเล่นละครเรื่องมณีพิชัยให้ดู ใช้สุมทุมพุ่มไม้เป็นฉากธรรมชาติทั้งสิ้น มีศาลาเครื่องผูกประกอบการแสดงหลังเดียว และละครก็เล่นกันอยู่กลางแสงไต้ ให้ดูดีสมกับที่เล่นกลางป่าและสิ้นเปลืองค่าใช้จ่ายน้อย

เมื่อ พ.ศ. ๒๔๓๔ เจ้าพระยาเทวศรไปยุโรป ได้ดูละครออปะราที่ฝรั่งเล่นก็ติดใจ กลับมาเล่าถวาย สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศก็โปรดทรงเห็นว่าดี จึงคบคิดกันจะจัดการเล่นละครไทยอย่างละครออปะราฝรั่ง เจ้าพระยาเทเวศรผู้ซึ่งมีละครอยู่แล้วจะเป็นผู้สร้างโรง และทำเครื่องให้ละครของท่านเล่น ให้สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศ ทรงคิดบทและคิดจัดวิธีการเล่น เมื่อเจ้าพระยาเทเวศรสร้างโรงเสร็จแล้วก็ ตั้งชื่อว่า "โรงละครดึกดำบรรพ์" ประสงค์จะใช้เป็นชื่อคณะละครของท่าน แทนที่เคยเรียกละครเจ้าพระยาเทเวศร แต่เล่นละครวิธีใหม่นี้ด้วยเป็นปฐมคำ "ดึกดำบรรพ์" จึงกลายเป็นชื่อวิธีเล่นละครไปด้วย

วิธีเล่นละครดึกดำบรรพ์ที่ทรงคิดจัดขึ้นใหม่นั้น ผิดกว่าละครรำอย่างเก่า ซึ่งบรรยายภาพทั้งปวงไว้ในบทร้องและใช้ศิลปการฟ้อนรำประกอบช่วยให้ผู้ดูบังเกิดจินตนาการ ด้วยละครดึกดำบรรพ์จัดเล่นบนเวทีมีฉากและเครื่องกลไกประกอบ จึงทรงเห็นว่ารูปที่ฉากทำให้ผู้ดูทราบได้ด้วยสายตาว่าสถานที่นั้น ๆ เป็นป่า เป็นห้อง เป็นวัง หรือเป็นวิหารอย่างไรจึงไม่จำเป็นต้องระบุไว้ในบท ทั้งยังแสดงให้ทราบว่ากลางคืน กลางวันฟ้าแลบไฟลุก ด้วยอาศัยไฟฟ้าและกลไกแทน ส่วนบทที่กล่าวถึงชื่อ "เมื่อนั้น พระนั้น นางนี้" ก็ไม่จำเป็น ด้วยการที่เห็นตัวละครนั้น ๆ รำใช้บททำให้เข้าใจได้ว่าใครพูด เค้าโครงเรื่องก็จัดให้มีสูจิบัตรเล่าเรื่องแจกแก่ผู้ดูให้เข้าใจได้ อนึ่ง ตัวละครย่อมแสดงท่าทางให้เห็นอยู่ ซ้ำยังมีเพลงหน้าพาทย์ เช่น สาธุการ โอด เสมอ เชิด ซึ่งช่วยประกอบกิริยาละครด้วยภาษาดนตรีอีกด้วย จึงไม่จำต้องมีบทที่กล่าวถึงกิริยาว่าจะนั่งจะเดินซ้ำอีก ด้วยบทที่กล่าวถึงกิริยาเหล่านี้ยังกลับทำให้การแสดงละครเคอะเขินอีกด้วย เช่น ถูกตีล้มลงยังไม่ได้ร้องบทว่าลุก ก็ยังลุกขึ้นไม่ได้ หรือเห็นแล้วก็ต้องทำเป็นยังไม่เห็น จนกว่าจะถึงบทเป็นต้น จึงทรงตัดบทเหล่านี้ออกหมด ฉะนั้นบทละครดึกดำบรรพ์จึงมีเฉพาะแต่บทที่เป็นคำพูด ถ้าเป็นที่ต้องการความไพเราะก็ให้ขับร้องด้วยเพลงซึ่งดุดันหรืออ่อนหวานสมกับอารมณ์โกรธ หรือโศก หรือเกี้ยวพาราสีตามหลักดนตรีไทย ถ้าเป็นบทที่ควรดำเนินเรื่องไปให้เร็วทันใจ เช่นโต้ตอบ ทุ่มเถียง ทะเลาะกันก็ใช้เจรจา บทเจรจาทรงแต่งเป็นกลอนเพื่อให้ท่องจำขึ้นใจได้ง่าย ด้วยทรงเห็นว่าการที่ละครจำบทไม่ได้นั้นทำให้การแสดงไม่แนบเนียนคล่องแคล่ว แต่ก็ให้เจรจาเหมือนพูดจริง ๆ ไม่ใช่ร่ายกลอน ด้วยวิธีนี้จึงทำให้ดำเนินเรื่องได้รวดเร็วกว่าละครอย่างเก่า ทั้งการใช้ฉากช่วยก็ทำให้ตัดต่อเรื่องให้สั้น แต่ดูเข้าใจได้รวดเร็ว สามารถย่อเรื่องละครที่เคยเล่นหลายคืนจบ ให้จบได้ใน ๓–๔ ชั่วโมง

ฉากแสดงนั้นทรงแบ่งเวทีจัดเป็น ๓ ห้อง เริ่มเล่นฉากที่ ๑ ที่ห้องหน้าซึ่งทิ้งฉากนั้นไว้ใช้เล่นตอนที่ต้องใช้ที่น้อย มีตัวละครน้อย จบฉากแล้วก็รื้อ เล่นฉากที่ ๒ ในห้องกลางซึ่งจัดเตรียมไว้แล้ว ฉากที่ ๓ จึงใช้ฉากใหญ่เต็มที่ และทรงวางบทไว้ให้ใช้ฉากเล็กสลับใหญ่ตามลำดับ โดยวิธีนี้จึงทำให้เปลี่ยนฉากได้รวดเร็วมาก คนดูไม่ต้องเบื่อคอย

เพราะเมื่อละครเล่นอยู่ในฉากเล็ก ก็มีเวลาจัดฉากใหญ่ได้ เช่นเรื่องอิเหนา เล่นฉากที่ ๓ หน้าวิหารที่ห้องหน้า ทั้งฉากกั้นห้องไว้ด้วยภาพภายนอกวิหาร เมื่อนางกำนัลมาไล่ก็ปิดม่าน ม้วนฉากห้องหน้าขึ้นเห็นฉากหลังห้องกลางเป็นรูปผนังด้านข้างในวิหาร มีฐานตั้งรูปพระปฏิมาซึ่งเขียนเป็นเทวรูปยืนเห็นด้านข้าง ดูภูมิฐานใหญ่โตบังคนมิด แต่ที่จริงก็เป็นแต่แผ่นหลืบชักขวานั้นเองเลื่อนออกมาไว้ให้ล้ำมานอกฉาก ตั้งราวเทียนกระถางธูปไว้ที่หน้าพระพอสมควร ชั่วระยะปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง ซึ่งแสดงว่าอิเหนากำลังหนีนางมะเดหวีซึ่งกำลังเดินตามมา ก็เปิดม่าน เห็นอิเหนากำลังแบบดูอยู่ที่หลืบซ้ายซึ่งเป็นรูปประตูสมมุติว่าเห็นมะเดหวีมาใกล้ก็วิ่งเข้าแอบหลังพระ นางมะเดหวีออกมานั่งไหว้พระ ตัวละครจึงหันข้างให้คนดู ดังนั้นเมื่อละครแสดงฉากนี้จึงดูสมจริงว่าไม่เห็นกัน ด้วยมีเทวรูปองค์ใหญ่ขวางกลาง แต่คนดูอาจจะเห็นได้ทั้งสองฝ่าย ไม่จำเป็นต้องสมมุติเป็นไม่เห็นเช่นที่ทำฉากเป็นรูปพระอยู่ด้านหลัง ซึ่งเมื่อถึงบทอิเหนาแสดงก็ต้องออกมายืนปรากฏตัว มิฉะนั้นคนดูก็ไม่แลเห็นด้วยเช่นเดียวกัน นอกจากนั้นเมื่อเล่นเครื่องประกอบ เช่น ต้อนค้างคาวให้เทียนดับก็เล่นง่าย ด้วยแขวนราวห้อยค้างคาวไว้หลังหลืบบน เพียงแต่ชักผ่านหน้าฉากกลับไปกลับมา การที่จะให้เทียนดับก็ง่าย มีไม้ซางซ่อนอยู่ใต้ฐานพระ ถึงเวลาที่เทียนควรจะดับ ประสันตาเป็นคนลอบเป่า และการแสดงก็ดับไฟให้เห็นสลัว ๆ ทำให้น่าตื่นเต้นเห็นจริงจัง และระหว่างปิดฉากนี้ ปี่พาทย์ทำเพลงกลองโยน เพื่อแสดงว่ากำลังแห่เสด็จท้าวดาหามาทำพิธีบวงสรวง ก็มีเวลาพอที่จะเก็บของไปจากเวทีกลางทันเปิดให้เห็นฉากวิหารใหญ่ ซึ่งจัดเตรียมไว้แล้วได้ทันทีเมื่อจบเพลง ทรงคิดบทวางฉากให้ใช้สลับกันเล็กบ้างใหญ่บ้างดังนี้ทุกเรื่อง การเปลี่ยนฉากจึงทำได้รวดเร็ว ฟังดนตรีบรรเลงเพลงเล่าเรื่องต่อให้ฟังด้วยภาษาดนตรีอันไพเราะยังไม่ทันเบื่อ ก็ได้ดูละครฉากต่อไป เพลงดนตรีที่ใช้บรรเลงนั้นก็แฝงความหมายไว้ทุกเพลง

การร้องนั้นเลือกเพลงร้องให้สมกับบท ถ้าละครต้องแสดงอารมณ์ฉุนเฉียวรุนแรงก็ร้องเพลงที่ลีลาเร็วมาก เพลงร่ายยังไม่เร็วพอ ก็ทรงตัดเป็น "ร่ายตัน" "ร่ายรุด" ต่อเพลงรักเพลงโศก จึงร้องทำนองที่อ่อนหวานนุ่มนวล แต่ถ้าเป็นเพลงที่ต้องเอื้อนทำนอง

มากไปก็ทรงตัดทรงแปลงเสียมิให้ยืดยาด ดังนั้นทางร้องในละครดึกดำบรรพ์จึงแปลกกว่าที่ร้องตามธรรมดา แต่ในตอนที่โศกด้วยตกใจด้วย เช่นตอนนางไกรสรโศกเมื่อเห็นลูกเซซังเข้ามาสลบ ก็ตรัสสั่งให้ครูคิดจัดร้องเพลงโอดดั้นขึ้น ด้วยเนื้อเพลงโอดนั้นเอง ร้องดั้นไปให้เป็นเพลงโศกที่ลนลาน มีเพลงที่ใช้สำหรับตัวละครมาก ๆ ร้องพร้อมกัน ซึ่งทรงแต่งขึ้นไว้ เช่น "เวสสุกรรม" ในเรื่อง สังข์ศิลปชัยและ "ช้าประสม" ในเรื่องอิเหนา เรื่องนี้ตรัสอธิบายไว้แก่พระยาอนุมานราชธน ว่า

"เหตุที่ทำให้คิดแต่งเพลงช้าผสมขึ้น ด้วยละคร อิเหนา ตอนบวงสรวงนั้นเดิมเขาร้องช้า (รับลูกคู่) ฉันก็เห็นว่าเหมาะดีแล้วจึงจะทำตามไป แต่ละครฉากนั้นเป็นฉากใหญ่ มีท้าวดาหา มเหสี ธิดา โอรส และมีระเด่นมากหลายทั้งเสนากำนัล นับว่าละครออกหมดโรง การร้องในฉากนั้นควรจะดังที่สุด จึงให้เกณฑ์คนในบ้านเจ้าพระยาเทเวศรทั้งผู้หญิงผู้ชายมาช่วยกันร้อง คนในบ้านนั้นสอนง่าย เพราะได้เคยเห็นเคยฟังอยู่เป็นอาจิณ ไม่ใช่อย่างเอาควายมาหัดร้อง การร้องผู้หญิงกับผู้ชายปนกัน เคยเห็นเจ้าพระยาเทเวศรจัดเข้าไปเล่นคอนเสิตในพระราชฐาน ฟังไม่ได้ผลประเดี๋ยวได้ยินแต่เสียงผู้หญิง ประเดี๋ยวได้ยินแต่เสียงผู้ชาย เพราะผู้ชายเสียงต่ำ ผู้หญิงเสียงสูง ร้องไปทางเดียวกันต้องวางเสียงเป็นคู่แปด เวลาเพลงลงเสียงต่ำ เสียงผู้หญิงจ้า เสียงผู้ชายพึมหายไป เวลาเสียงเพลงขึ้นสูงเสียงผู้ชายจ้าผู้หญิงขึ้นเสียงไม่ถึงต้องหลบเสียงลงเท่ากับผู้ชาย ก็พึมหายไป ฉันเห็นโทษอันนี้จึงคิดแก้ เอาวิธีร้องเสียงแตกอย่างฝรั่งมาใช้ ทำทางให้เสียงผู้ชายลดลงกว่าเสียงผู้หญิง เพียงเข้าเป็นคู่สี่คู่ห้าไม่ให้ถึงคู่แปด ฟังได้ผลดีขึ้น แล้วยังมีเครื่องประกอบอีกอย่างหนึ่ง ซึ่งท่านเห็นจะยังไม่ทราบ ฉันเลือกเอาลูกระนาดเหล็กสี่ห้าลูกมาผูกแขวนตีต่างว่าระฆังวัดใบใหญ่บ้างเล็กบ้าง ตีปนไปพร้อมกับร้องด้วย แต่ลูกระนาดที่เลือกเอามาใช้นั้นไม่ให้ขัดกับเสียงเพลงที่ร้อง ฟังเข้ากันไปได้และสมกับฉากที่เป็นวัด"

ลีลาการร้องนั้นมิให้ช้าเกินไป มิฉะนั้นละครจะรำช้า กลายเป็นละครอัมพาต แต่มิให้เร็วเกินไปจนลนลานราวกับลิง และให้ร้องอย่างมีชีวิตชัดถ้อยชัดคำแสดงอารมณ์ เช่นบทนางมณฑาตอนลงกระท่อมร้อง "นักหนา นึกว่าเงาะบ่าพูดไม่ได้" พอถึงตอนท้าย

กระซิบกับลูกให้ช่วยวิงวอน ก็ทรงเคี่ยวเข็นให้ร้องเสียงพาว ๆ เป็นเสียงกระซิบด้วย นอกจากนั้นยังทรงนำการอ่านฉันท์ ร่ายมนต์ของพราหมณ์ สวดมนต์ มาร้องในเมื่อประกอบพิธีตามบทละคร และนำการขับร้องของเด็ก เพลงพื้นเมืองขับเสภา เห่เรือ ฯลฯ มาร้องด้วย

ด้วยเหตุที่โรงละครเล็ก และใช้ดนตรีรับร้องบ้าง สอดกับเสียงร้องบ้าง ต้องการเสียงนุ่มนวลรื่นหู ปี่พาทย์ที่บรรเลงจึงใช้ปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องใหญ่ แต่ยกเว้นไม่ใช้เครื่องบางอย่างที่หนวกหู เช่นระนาดทองและฆ้องเหล็ก ด้วยมีเสียงแหลมเกินไป ทำให้ไพเราะน้อยลง และใช้ฆ้องหุ่ยเถาเพื่อให้มีเสียงต่ำแซมตีสอดบ้างตามแต่จะเข้าท่วงที แต่โปรดให้ตีอย่างขี้เกียจ เพราะถ้าขยันตีบ่อยนักก็หนวกหู ปี่พาทย์จัดแบบนี้ก็มีชื่อว่า "ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์" ตามไปด้วย

การฟ้อนรำนั้นใช้น้อย เพราะไม่สู้มีช่องแทรกเพลงหน้าพาทย์ ด้วยต้องการดำเนินเรื่องให้รวดเร็ว จึงมีแต่การรำใช้บทเป็นพื้น ต่อถึงฉากที่จะแทรกการฟ้อนรำงาม ๆ ได้ จึงแทรกลง เช่นเรื่องสังข์ทอง ตอนทิ้งพวงมาลัย ทรงจัดฉากให้ท้าวสามลนั่งที่ชาลาหน้าบันไดตำหนัก เมื่อเสนาล่อเงาะมาถวายทอดพระเนตร ตรัสสั่งให้ตามนางรจนามาเลือก ทรงแทรกหน้าพาทย์ให้นางรจนารำเพลงช้าลงบันไดมา นอกจากนั้นก็แทรกบทระบำลงตามโอกาส ในฉากสุดท้ายทรงจัดให้มีฟ้อนรำงาม ๆ ใช้ตัวละครมาก ๆ ทุกเรื่องเพื่อให้ดูมโหฬารอย่าง FINALE ของละครออปะราฝรั่ง

การเล่นละครดึกดำบรรพ์นี้มีผู้จัดการเป็นหัวหน้าร่วมมือกันอยู่ ๕ คน คือ เจ้าพระยาเทเวศรวงศวิวัฒน์เป็นเจ้าของโรงละคร ณะละครเป็นผู้ควบคุมบังคับบัญชากิจการทั่วไป สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศทรงแต่งบท ออกแบบฉาก ควบคุมทางด้านศิลป์ หม่อมเข็มในเจ้าพระยาเทเวศร ควบคุมฝึกหัดคิดท่ารำ พระประดิษฐไพเราะ (ตาด) ควบคุมและคิดจัดดนตรี หลวงเสนาะดุริยางค์ (ทองดี) ควบคุมฝึกหัดวิธีขับร้องก่อนเล่น ผู้จัดการจะประชุมปรึกษากัน เสนอความคิดความเห็นของตนให้ประสมประสานกัน ทักท้วงเปลี่ยนแปลงแก้ไขลองซ้อมดูจนเห็นดีแล้วจึงออกแสดง ถ้าหากผู้ใดกราบทูลยกย่องชมเชย

พระปรีชาสามารถในการคิดจัดเล่นละครดึกดำบรรพ์แล้ว จะตรัสปฏิเสธความชอบนั้นว่า ถ้าไม่ได้อาศัยความสามารถและความสามัคคีของผู้ร่วมงานแต่ละแขนงอีกทั้ง ๔ ท่านนั้นแล้ว ก็คงไม่อาจจัดเล่นตามความคิดให้สำเร็จได้ ด้วยมิได้ทรงมีความรู้เชี่ยวชาญพอทุกแขนง การแสดงละครดึกดำบรรพ์นั้น ก็คล้ายกับละครที่เล่นกันในปัจจุบันนี้ แต่สมัยนั้นยังไม่มีเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ช่วยเลย ยังไม่มีไฟฉาย ไฟสี ไมโครโฟน ฯลฯ ต้องใช้ศิลปตามหลักการแสดงละครแท้ ๆ คือต้องหัดร้องหัดพูดให้ดังและฟังชัดเจน เครื่องมือเครื่องใช้ก็ต้องประดิษฐ์ขึ้นเองทั้งสิ้น เช่นทำไฟฉายด้วยปีบน้ำมันก๊าด เอากระจกสีบังให้เป็นไฟสี สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศ ฯ ตรัสอธิบายเคล็ดลับที่ทำให้ละครดึกดำบรรพ์มีชื่อเสียง และมีรายได้ดีกว่าละครโรงอื่น ว่าทรงใช้ความจริงเป็นหลักเล่นให้เห็นจริงเห็นจัง และเล่นให้สั้นไว้ให้คนดูรู้สึกว่ายังไม่พอจะได้อยากดูอีก เช่นในเรื่องอิเหนาตอนชมดง ทรงจัดให้มีเครื่องประกอบ มีนก มีไก่ เกาะอยู่ตามกิ่งไม้ และชักใจให้เข้าโพรงไม้ตามบท คนดูได้เห็นบ้าง ไม่เห็นบ้าง ใครเห็นก็ตื่นเต้นอิ่มเอิบ ใครไม่ทันเห็นก็เสียดายอยากเห็นต้องมาดูใหม่ หรือการชักค้างคาวในฉากไหว้พระ ก็ชักเพียงเที่ยว ๒ เที่ยวปล่อยค้างคาวจริงมา ๒–๓ ตัว ให้บินออกมาโฉบแถวคนดู พอเกิดความตื่นเต้น พอเทียนดับก็หยุดเสีย ถือสุภาษิต "ของดีย่อมไม่มีมาก" มีผู้จำอย่างไปทำเล่นเสียจนคนดูรำคาญว่าเมื่อไรจะหยุดเสียที ฉากสุดท้ายนั้นต้องให้ดีกว่าฉากอื่นทั้งหมด ควรจะมีตัวละครมาก ๆ มีรำงาม ๆ เมื่อเลิกคนดูจะได้รู้สึกเบิกบานบังเกิดความอาลัยและติดใจ

โดยเหตุที่ทรงเป็นช่างเขียน สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศได้ทรงนำศิปการเขียนมาใช้กับละครด้วยอีกอย่างหนึ่งคือการแต่งหน้าละคร เช่นหน้าเงาะ หน้ายักษ์ ไม่โปรดให้ใส่หัวโขน เพราะทำให้ดูงุ่มง่าม ทรงเขียนหน้าตามแบบของช่างเขียนแทน แม้แต่ตัวพระและนางก็ทรงเขียนด้วยเหมือนกัน ขอนำถ้อยคำที่ทรงเล่าถวายสมเด็จกรมพระยาดำรงไว้เองมาเล่าแทนดังนี้

กำเนิดนาฏศิลป์ไทย

โดย

ธนิต อยู่โพธิ์

คัดจากหนังสือ

คึกฤทธิ์ ๖๐

สำนักพิมพ์ก้าวหน้าจัดพิมพ์ในศุภวาระดิถี

งานทำบุญฉลองอายุครบ ๕ รอบ

ศาสตราจารย์ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช

๒๐ เมษายน ๒๕๑๔

(หน้า ๘๓–๑๑๕)

กำเนิดนาฏศิลป์ไทย

ธนิต อยู่โพธิ์

เรื่องนาฏศิลป์ ที่จะกล่าวถึงนี้ รู้สึกว่าเป็นเรื่องกว้างขวางโยงไปถึงนาฏศิลป์ของชาติต่าง ๆ ทั่วโลก แต่จะพยายามวกเข้าหานาฏศิลป์ไทย และหนักไปในทางวิจารณ์ประวัติและกำเนิดนาฏศิลป์ คำว่า "นาฏศิลป์" ถ้าแปลอย่างไม่ประหยัดก็ว่า "ความชำ่ชองในการละครฟ้อนรำ" ซึ่งเป็นคำแปลของข้าพเจ้าเองเท่าที่เคยคลุกคลีกับงานประเภทนี้มานานพอสมควร แต่ในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน แปลไว้ว่า "นาฏศิลป์ น. ศิลปในการละคร" ที่ข้าพเจ้าแปล "ศิลป" ว่า "ความชำ่ชอง" นั้นก็ด้วยมีความเห็นอยู่ว่า ผู้ที่มีศิลปที่เราเรียกกันว่า "ศิลปี" หรือ "ศิลปิน" ในบัดนี้นั้น จะต้องเป็นคนที่มีฝีมือ มีความชำ่ชองชำนิชำนาญในการปฏิบัติได้ดีจริง ๆ ด้วย มิใช่สักแต่ว่ามีความรู้บ้าง เต้นพอได้บ้าง รำพอได้บ้างอย่างข้าพเจ้ามิใช่ศิลปิน ถ้าจะสมมติให้เป็นอะไรบ้าง ก็คงจะเป็นเพียงผู้รู้จักนิสัยศิลปิน เพราะเคยอยู่กับพวกศิลปินมานานปี ศิลปแห่งการละครฟ้อนรำนี้มีมาแต่ดึกดำบรรพ์คู่กับมนุษยชาติ และมีอยู่ด้วยกันในทุกชาติทุกภาษา จะแตกต่างกันก็แต่แบบอย่างทางศิลปและความละเอียดประณีตตามความนิยมของชนชาตินั้น ๆ ถ้าท่านสังเกตจะเห็นว่าในชีวิตประจำวันของมนุษย์ ก็มีอะไร ๆ เป็นเรื่องละครอยู่บ่อย ๆ และอากัปกิริยาของคนเราก็มีเป็นอันมากที่เป็นลีลาทางนาฏศิลป์เบื้องต้น เช่นพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวในเรื่องมัทนพาธา ทรงกล่าวถึงสุเทษณ์เทพบุตรชมนางมัทนาว่า

"งามกรประหนึ่งงวง สุระคชสุเรนทะทรง
นวยนาฏวิลาศวง ดูจะรำระบำระเบง"

แต่ชนชาติโบราณที่ที่อารยธรรมเก่าแก่และมีเรื่องราวกล่าวไว้เป็นหลักฐานเช่นอียิปต์ กรีก และอินเดียต่างก็มีหลักฐานว่าฐานว่านาฏศิลปหรือศิลปแห่งละครฟ้อนรำของตนเกิดขึ้นเนื่องด้วยเทพเจ้าในสรวงสวรรค์ก่อน แล้วจึงมาเกี่ยวข้องกับมนุษย์ กำเนิดการ

ละครฟ้อนรำของอียิปต์และกรีก ซึ่งเป็นต้นกำเนิดของละครโบราณของฝรั่ง จะไม่นำมากล่าวในที่นี้ ขอกล่าวแต่กำเนิดของละครฟ้อนรำของอินเดีย ซึ่งเป็นทิพยกำเนิด และมีข้อควรรู้ เพราะเกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทยเราอยู่มาก แต่จะกล่าวพอเป็นสังเขป

ทิพยกำเนิดของละครฟ้อนรำอินเดียนั้น มีกล่าวเป็นหลักฐานไว้ในคัมภีร์ภรตนาฏยศาสตร์ ซึ่งเป็นคัมภีร์ว่าด้วยการละครฟ้อนรำและดนตรี ในฉบับภาษาสันสกฤตแบ่งบทไว้เรียกว่า "อัธยาย" มีทั้งหมด ๓๗ อัธยายหรือบท มีฉบับแปลเป็นภาษาอังกฤษ ซึ่งข้าพเจ้าซื้อไว้เป็นส่วนตัวแต่ พ.ศ. ๒๔๙๕ แปลและตีพิมพ์เป็นเล่มแล้ว ๒๗ บท* ยังไม่เคยมีผู้แปลและพิมพ์เป็นภาษาไทยเลย ข้าพเจ้าจึงขอร้องให้ ร.ต.ท. แสง มณวิทูร เปรียญคนไทยผู้รู้ภาษาสันสกฤตดีผู้หนึ่งแปลคัมภีร์ภรตนาฏยศาสตร์จากต้นฉบับภาษาสันสกฤตออกเป็นภาษาไทยขึ้นเป็นครั้งแรกเมื่อ ๓-๔ ปีมาแล้ว ซึ่ง ร.ต.ท. แสง มณวิทูร ได้แปลตอนต้นคัมภีร์เสร็จไป ๗ บท หรือ ๗ อัธยาย และกรมศิลปากรได้ตีพิมพ์ออกเป็นเล่มแต่ พ.ศ. ๒๕๑๑ แล้ว เสียดายถ้าสามารถแปลต่อไปอีก ๓๐ บท หรืออีก ๓๐ อัธยาย ก็จะจบครบบริบูรณ์

ที่นำเอาเรื่องแปลและตีพิมพ์คัมภีร์ภรตนาฏยศาสตร์มากล่าวแทรกไว้ด้วยนี้ เพราะเห็นว่าเป็นเรื่องสำคัญที่ควรรู้ไว้เพื่อประกอบเป็นหลักฐานในทางประวัติศาสตร์และวิชาโบราณคดีต่อไปภายหน้า และเท่าที่แปลออกเป็นภาษาไทยได้ ๗ บทนั้นก็นับเป็นความรู้น่าศึกษา เพราะมีบทที่กล่าวถึงเหตุการณ์สำคัญทางนาฏศิลป์หลายอย่างเช่น กล่าวด้วยทิพยกำเนิดของนาฏศิลป์ กล่าวถึงรูปแบบการโรงละคร, กล่าวถึงท่ารำแม่ท่าที่เรียกว่า "กรณะ ๑๐๘" และรส ๘ ประการของศิลป เป็นต้น

เรื่องทิพยกำเนิดของนาฏศิลป์ มีกล่าวไว้ในคัมภีร์ภรตนาฏยศาสตร์ว่าเป็นเรื่องที่ท่านภรตมุนีได้เล่าให้พระฤษีทั้งหลายฟัง ขอนำมาเล่า ณ ที่นี้แต่โดยย่อ (ท่านผู้ต้องการทราบพิสดารโปรดหาอ่านในคัมภีร์ภรตนาฏยศาสตร์ ฉบับแปลภาษาไทย) กล่าวคือ บรรดา

* The Natyasa-stra translated into English by Monomohan Ghosh, M.A, Ph. D., Calcutta, 1951.

ทวยเทพมีพระอินทร์เป็นหัวหน้า ได้พากันไปกราบทูลพระพรหมา มหาเทพเจ้า ว่าทวยเทพทั้งหลายปรารถนาจะได้สิ่งที่ควรแก่การเล่นอันน่าดูและน่าฟัง เพื่อเป็นเครื่องพักผ่อนหย่อนใจตามเหมาะสมแก่ทวยเทพชาวสวรรค์ และเพื่อให้คนทุกวรรณะสดับตรับฟังได้ในกาลต่อไปด้วย พระพรมหาจึงทรงพิจารณาหยิบยกปาฐยะ คือ คำพูดคำเจรจามาจากคัมภีร์ฤคเวท ทรงหยิบยกเอา คีตะ คือการขับร้องมาจากคัมภีร์สามเวท ทรงหยิบยกเอาอภินัย คือ ลีลาท่าทางมาจากคัมภีร์ยชุรเวทและทรงหยิบยก รส มาจากคัมภีร์อถรวเวท แล้วทรงคลุกการเข้าด้วยกันเกิดเป็นศิลปแห่งการฟ้อนรำอันสละสลวยชดช้อยงดงาม แล้วพระพรหมาจึงขนานนามสิ่งซึ่งพระองค์ทรงสร้างขึ้นใหม่นี้ว่า "นาฏยเวท" นับเป็นพระเวทที่ ๕ แล้วพระองค์ทรงประทานความศักดิ์สิทธิ์และความมีสง่าให้เสมอด้วยคัมภีร์พระเวททั้งสี่ (คือคัมภีร์ฤคเวท, สามเวท ยชุรเวท และอถรวเวท) ซึ่งมีมาก่อน ครั้นต่อมาพระพรหมามหาเทพเจ้าได้ทรงประทานพระเวทที่ ๕ นี้แก่ท่านภรตมุนีให้ฝึกหัดบุตรชายของท่าน ๑๐๐ คน เป็นผู้นำนาฏยเวทลงมาสู่ประชากรทั้งปวง ณ มนุษยโลก พระเวทเกี่ยวกับศิลปแห่งการละครฟ้อนรำจึงมาแพร่หลายแก่มวลมนุษย์ด้วยประการฉะนี้

ส่วนท่ารำแม่ท่าที่เรียกว่า กรณะ ในคัมภีร์ภรตนาฏศาสตร์ ซึ่งมี ๑๐๘ ท่านั้นมีผู้จำหลักรูปแสดงท่ารำเป็นแบบฉบับไว้ในประเทศอินเดีย เป็นรูปศิลาจำหลักก็มีเป็นรูปไม้แกะจำหลักก็มี เข้าใจว่ารูปหล่อโลหะก็คงมี แต่รูปจำหลักชิ้นสำคัญที่รู้จักกันมากก็คือภาพแกะจำหลักท่า "กรณะ" ที่เสาไม้ใน โคปุระ ประตูด้านตะวันออกทางเข้ามหาวิหารศิวนาฏราช ที่เทวสถานจิทัมพรัม ใต้เมืองมัทราส ในอินเดียใต้ รูปจำหลักท่ารำเหล่านี้เป็นหลักฐานอย่างหนึ่งที่ใช้เปรียบเทียบให้เกิดความรู้เรื่องความสัมพันธ์ทางประวัติศาสตร์ซึ่งอินเดียโบราณได้มีอยู่กับดินแดนภาคอื่นของโลก เช่น ดินแดนภาคเอเชียอาคเนย์ โดยเฉพาะในผืนแผ่นดินซึ่งเป็นประเทศไทยบัดนี้ ในการสำรวจขุดแต่งโบราณสถานของกรมศิลปากรในระยะ ๑๐ ปีที่แล้วมา เราได้พบโบราณวัตถุเครื่องปั้นดินเผาสมัยทวาราวดีหลายชิ้นเป็นรูปคนเล่นดนตรีและฟ้อนรำ ที่คูบัว จังหวัดราชบุรีมีรูปท่าฟ้อนรำบางรูปคล้ายท่า "จตุระ" ในภรตนาฏยศาสตร์และได้พบรูปปูนปั้นที่บ้านโคกไม้เดน อำเภอพยุหะคีรี จังหวัด

นครสวรรค์ เป็นรูปนางกินรีฟ้อนรำคล้ายท่า "ลลิตะ" ในคัมภีร์ภรตนาฏยศาสตร์ กับได้พบรูปปั้นดินเผาที่บ้านจันเสน อำเภอตาคลี จังหวัดนครสวรรค์ เป็นรูปฟ้อนรำเหมือนกันคล้ายท่า "อัญจิตะ" ในคัมภีร์ภรตนาฏยศาสตร์ กับยังมีรูปปั้นดินเผาสมัยทวาราวดีอีก ๒ รูป เป็นสมบัติของท่านพลอากาศตรี มนตรี หาญวิชัย รูปหนึ่งท่ามือเหมือน "ลลิตะ" หรือ "กรีหัสตกะ" ส่วนอีกรูปหนึ่งท่ามือเหมือน "จตุระ" ในคัมภีร์ภรตนาฏยศาสตร์ และก่อนหน้านั้น คือเมื่อ พ.ศ. ๒๔๗๖ ก็เคยพบรูปหล่อโลหะสมัยลพบุรีขุดได้ที่ปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา เป็นรูปแสดงท่ารำตรงกับที่เรียกในคัมภีร์ภรตนาฏยศาสตร์ว่า "วฺยังสิตะ" และท่ามือรูปโลหะนั้นเป็น "กิลกะหัสตะ" (แสดงถึงความรักหรือพูดกันฉันท์มิตร) การพบรูปเหล่านี้เป็นส่วนประกอบทางหนึ่งแสดงว่า ประชาชนชาวอินเดียกับประชาชนชาวผืนแผ่นดินที่เป็นประเทศไทยนี้ ได้มีความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์กันมาแต่โบราณ อย่างน้อยก็มีมาแต่สมัยทวาราวดี (ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๑ ถึงที่ ๑๖) หรือก่อนหน้านั้นและติดต่อกันมาจนสมัยลพบุรี (ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๖ ถึงที่ ๑๙) จนถึงสมัยปัจจุบัน จึงอาจเป็นได้ว่าครูบาอาจารย์ชาวอินเดียแต่ก่อนเป็นผู้นำศิลปแห่งการละครฟ้อนรำเข้ามาสั่งสอนในถิ่นนี้ หรืออาจเป็นได้ว่าครูบาอาจารย์ชาวผืนแผ่นดินที่เป็นประเทศไทยบัดนี้ ได้ไปศึกษานาฏศิลป์อินเดียแล้วนำเอาแบบอย่างเข้ามาสั่งสอนกันเอง แล้วปั้นและหล่อรูปแสดงท่ารำตามที่ได้รู้เห็นปฏิบัติกันอยู่ในสมัยนั้นไว้

ท่ารำตามคัมภีร์ภรตนาฏยศาสตร์นั้น นอกจากกล่าวถึงแม่ท่าที่เรียกว่า "กรณะ ๑๐๘" แล้วยังกล่าวถึงท่าย่อย เช่น ท่าที่แสดงด้วยศีรษะ, ท่าที่แสดงด้วยกิริยาเหลือบแลและท่ากลอกลูกตา, ท่าที่แสดงด้วยคิ้ว ด้วยริมฝีปาก ด้วยแก้มด้วยลูกคางและลำคอ เป็นต้น ล้วนมีชื่อเรียกท่าต่าง ๆ เหล่านี้ไว้เป็นประจำ (กล่าวไว้ในบทหรืออัธยายที่ ๘ ส่วนฉบับแปลภาษาไทยมีเพียงอัธยายที่ ๗) แต่ท่ารำที่แสดงออกแล้วเห็นได้ชัดเจนก็คือ ท่ามือ จำแนกเป็นท่ามือเดียว เรียกว่า อสํยุตหัสต์ มี ๒๔ ท่า และท่ามือคู่หรือท่าที่แสดงทั้งสองมือ เรียกว่า สํยุตหัสต์ มี ๑๓ ท่า (กล่าวไว้ในอัธยายที่ ๙) ท่ามือเดียวก็เช่นที่เรียกว่า ปตากะ (แบมือเหยียดนิ้วทั้งห้าตรงออกไป) มุสติ (กำหมัด) หํสัสยะ (จีบนิ้ว คือเหยียด

นิ้วกลางนิ้วนางและนิ้วก้อยโค้งออกไปและโค้งนิ้วหัวแม่มือกับนิ้วชี้จดกัน) ท่ามือคู่ก็เช่นท่าที่เรียกว่าอัญชลี, ท่ากรตกะ (ท่าปู), ท่าสวัสติกะ, ท่าจักระ เป็นต้น การแสดงท่ารำด้วยอวัยวะต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนแต่มีความหมายเช่นเดียวกับคำพูด ซึ่งเรียกการแสดงท่าเหล่านั้นว่านาฏยภาษาคือภาษานาฏศิลป์ นาฏศิลป์ที่ดีและประณีตงดงาม จึงเท่ากับคำพูดหรือภาษาที่ไพเราะในวรรณคดีที่ร้อยกรองไว้อย่างประณีตผู้รู้ ความหมายของท่าเมื่อได้ดูได้ชมท่ารำที่แสดงออกอย่างดี และปรปณีตงดงามเช่นนั้น ย่อมจะเข้าใจและเพลิดเพลินซาบซึ้งในความหมายของนาฏศิลป์เหมือนได้อ่านวรรณคดีที่ไพเราะ ภาษานาฏศิลป์ของอินเดียนั้นเคยมีผู้วิจัยว่ามีท่าแสดงความหมายต่าง ๆ นับด้วยพันท่า คงจะไม่เป็นการประหลาดใจที่เคยมีท่านผู้รู้สันนิษฐานไว้ว่า ช่างศิลป์ผู้สร้างพระพุทธรูปแต่โบราณมา ได้นำเอาท่านาฏศิลป์ซึ่งมีผู้รู้ความหมายกันดีอยู่แล้ว มาประกอบสร้างพระพุทธรูปปางต่าง ๆ ดังที่เราได้พบเห็นและนมัสการกันอยู่ทุกวันนี้ และเรียกท่ามือของพระพุทธรูปนั้นว่า มุทรา พระพุทธรูปศิลปสุโขทัยที่เรียกว่า พระปางลีลา นั้นเห็นได้ว่า มีลีลาเป็นท่านาฏศิลป์อันงดงามชดช้อย และมุทรา คือ ท่ามือที่ยกขึ้นระดับพระอุระนั้น ก็เป็นท่านาฏศิลป์ที่เรียกว่า ปตากะหัสต์บ้าง หัสสัยะหัสต์บ้าง ท่าพระพุทธรูปยืนแบบหนึ่ง ซึ่งนักโบราณคดีชอบอธิบายกันว่า ตริภังค์ หรือ ตริภังคะ [๑] คือ ท่างอหรือโค้ง ๓ ส่วนนั้นก็เป็นท่าหนึ่งของนาฏศิลป์นั่นเอง ซึ่งความหมายของศัพท์ ภังคะก็แปลว่า คด, โค้ง งอ หรือหัก จำแนกไว้เป็น ๔ ชนิด

๑. อภังคะ โค้งนิด ๆ เช่นท่ายืนพักขาพักตะโพกข้างหนึ่ง

๒. สมภังคะ โค้งเสมอกัน เช่น ท่ายืนระวังตรง

๓. อติภังคะ โค้งหรืองอมาก เช่น ท่ารูปพระศิวนาฏราชฟ้อนรำเหยียบอสุรมูลาคนี และท่านาฏศิลปแบบฉบับส่วนมากของพม่า

๔. ตริภังคะ โค้ง ๓ ส่วน เช่น พระพุทธรูปตรีภังค์ ตามอธิบายของนักโบราณคดี ภังคะ เหล่านี้ ไม่จำเพาะแต่อิริยาบถยืน อาจใช้สำหรับอิริยาบถอื่นก็ได้ เช่น นอนตะแคงข้าง แขนข้างหนึ่งงอที่ข้อศอก เอาฝ่ามือหนุนศีรษะ และแขนข้างหนึ่ง

---

๑. ในลังกา เรียกท่านี้ว่า ติวังกะ แปลอย่างเดียวกัน

วางทาบไปตามลำตัวถึงตะโพกยกเข่าข้างหนึ่งตั้ง ขาข้างหนึ่งเหยียดตรงหรืองอขาเอาส้นเท้ามาพักไว้ที่ขาเหนือเข่าที่ตั้งขึ้น เช่น พระพุทธรูปไสยาสน์บางรูป หรือนารายณ์บรรทมสินธุ์บางรูป อิริยาบถดังกล่าวนี้ก็เป็นตริภังคะเหมือนกัน

ขอพักเรื่องเกี่ยวกับนาฏศิลป์อินเดียไว้ก่อน ตอนนี้จะขอกล่าวถึงศิลปทางดนตรี และละครฟ้อนรำของไทยเราบ้าง ท่านผู้ฟังคงทราบกันอยู่ดีแล้วว่าบรรพบุรุษของชนชาติไทยเรานั้นมีหลักฐานแสดงให้เชื่อถือกันมาแต่ก่อนว่า เคยตั้งถิ่นฐานสร้างอาณาจักรของตนแต่เดิมอยู่ในดินแดนซึ่งเป็นประเทศจีนปัจจุบันนี้ และเดี๋ยวนี้ก็ยังมีชนเชื้อชาติไทยตั้งทำมาหากินอยู่ในมณฑลต่าง ๆ ของจีน เช่นในท้องที่มณฑลยูนนาน ฮูนาน กวางตุ้ง กวางสี แล้วอพยพไปทางตะวันตกเฉียงใต้บ้าง อพยพไปทางตะวันออกเฉียงใต้บ้าง และอพยพลงมาทางใต้เข้ามาในแคว้นสิบสองปันนาสิบสองจุไทย เคลื่อนย้ายโดยลำดับลงมาในเอเชียอาคเนย์หรือเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

ขอกล่าวถึงเรื่องบรรพบุรุษของชนชาติไทยแซงเชือนออกไปอีกนิด กล่าวคือ เมื่อราว ๔–๕ ปีมานี้ มีท่านผู้รู้กลุ่มหนึ่งนำหลักฐานบางประการมาเสนอว่า ที่กล่าวกันมาแต่ก่อนว่าบรรพบุรุษของชนชาติไทย เดิมอยู่ในดินแดนประเทศจีนตอนใต้แล้วอพยพเคลื่อนย้ายลงมาตอนใต้โดยลำดับนั้น ไม่เป็นความจริง ความจริงบรรพบุรุษของชนชาติไทยเดิมอยู่ทางใต้นี้มาก่อน แล้วอพยพขึ้นไปทางเหนือจนถึงประเทศจีน ซึ่งทฤษฎีนี้โฆษณากันซู่ซ่าขึ้นมาพักหนึ่งแล้วก็เงียบหายไป ยังมิได้รับรองโดยทั่วไป เพราะฉะนั้นในที่นี้ขอถือตามหลักเดิม คือ บรรพบุรุษของชนชาติไทยแต่เดิมอยู่ในดินแดนซึ่งเป็นประเทศจีนปัจจุบันนี้ แล้วอพยพโยกย้ายแยกกันไปเป็นหลายสายและมีสายหนึ่งอพยพเคลื่อนย้ายลงมาทางใต้โดยลำดับ

เมื่อประมาณ ๓๐ ปีมาแล้ว บังเอิญข้าพเจ้าได้พบจดหมายของอาจารย์จีนผู้หนึ่งแห่งโรงเรียนสตรีชุงตั๊ก (Shung Tuk Girl's Middle School) ที่เชียงไฮ้ เขาเขียนมาถึงรัฐมนตรีว่าการกระทรวงศึกษาธิการของไทย ลงวันที่ ๑๑ ตุลาคม ๒๔๘๔ เขาบอกว่าเขา

ได้ศึกษาค้นคว้าตำนานของชาติไทยในดินแดนจีนตั้งแต่สมัยดึกดำบรรพ์มาและได้หลักฐานไว้หลายอย่าง มีความตอนหนึ่งในหนังสือฉบับนั้นกล่าวว่า คนไทยมีอุปนิสัยในศิลปทางดนตรีสืบมาแต่ดึกดำบรรพ์ เขากล่าวว่า "ตามหลักฐานที่ข้าพเจ้าค้นพบนั้น ปรากฏว่าชนชาติไทยหาได้มีกำเนิดขึ้นในมณฑลเสฉวนหรือประเทศจีนตอนใต้ ดังที่นักค้นคว้าสอบสวนแต่ก่อนเป็นอันมากรับรองกันอยู่โดยทั่วไปไม่ ถิ่นฐานบ้านเดิมของชนชาติไทยนั้นคืออาณาจักรที่จีนเรียกว่าฉ่องหวู่ (Tsaungwu) ซึ่งตั้งอยู่ในท้องที่มณฑลฮูนาน มณฑลกวางตุ้งและมณฑลกวางสีรวมกัน และมีมาอย่างน้อยก็เป็นเวลา ๕๐๐๐ ปีมาแล้ว เมื่อก่อนพุทธศักราช ๑๗๑๒ ปีลงมาจนถึงก่อน พ.ศ. ๑๖๖๒ (คือราว ๔๒๒๕ กว่าปีมาแล้ว) เป็นรัชกาลของพระเจ้าจุน (กษัตริย์ของจีน ซึ่งตามพระราชพงศาวดารจีนแปลเป็นไทยเรื่อง ไคเภ็ก เรียกว่า พระเจ้าซุนเต้) พระเจ้าจุนได้เสด็จเยือนอาณาจักรนี้ (คืออาณาจักรฉ่องหวู่ของไทย) เมื่อตอนปลายรัชกาล และพระเจ้าจุนได้เสด็จสวรรคตลงโดยปัจจุบันทันด่วนในดินแดนอันสวยงามทางใต้นี้ ฮวงซุ้ยฝังพระศพของพระองค์ยังเห็นได้ ณ เชิงเขาฉ่องหวู่ในภาคใต้ของมณฑลฮูนาน (จนทุกวันนี้) ในสมัยโบราณนั้น ประชาชนพลเมืองแห่งอาณาจักรใต้นี้เป็นผู้มีความสามารถในศิลปทางดนตรีเป็นอย่างดีมาก โดยเฉพาะดนตรีของจีนในสมัยปัจจุบันนี้ก็ได้กำเนิดมาจากอาณาจักรใต้นี้เป็นส่วนมากทีเดียว" จีนจะได้ดนตรีอย่างใดไปจากไทยบ้าง โปรดดูในหนังสือเรื่อง "เครื่องดนตรีไทย" ของผู้เขียนขอกล่าวถึงในที่นี้เฉพาะกลองชนิดหนึ่งของจีนในปัจจุบัน รูปร่างเหมือนกลองทัดของไทยเรา จีนเรียกว่า "นั้มตั้งโก๊ะ" หรือ "น่านตังกู๊" แปลตามคำก็ว่า กลองของชาวตะวันออกเฉียงใต้ ซึ่งแสดงว่ามิใช่กลองของจีนมาแต่เดิม และแผ่นดินที่ตะวันออกเฉียงใต้ของจีนก็ตรงกับพื้นที่ที่ว่าเป็นอาณาจักรฉ่องหวู่ของไทยดังกล่าวข้างต้น

ส่วนการละเล่นหรือละครฟ้อนรำของไทยจะมีแบบแผนเป็นอย่างใดบ้าง พิจารณาดูตามข้อความในพงศาวดารลานช้าง (ประชุมพงศาวดารภาคที่ ๑ น. ๓๙๕) ซึ่งกล่าวไว้ว่า "เมื่อนั้น พระยาแถนเล่าถามว่าเครื่องอันจักเล่นจักหัวแลเสพรำคำขับทังมวญนั้นยังได้แต่งแปงให้แก่เขาไป (แล้วหรือ ฯ) ยามนั้น แถนแพนจึงว่าเครื่องฝูงนั้น ข้อยไปบ่

ได้แต่งแปงกาย เมื่อนั้นพระยาแถนหลวง จึงให้ศรีคันธพะเทวดาลาลงมาบอกสอนแก่คนทั้งหลายให้เฮ็ดฆ้องกลองกรับเจแวงปี่พาทย์พิณเพียะเพลงกลอนได้สอนให้ดนตรีทั้งมวญ และเล่าบอกครูอันขับฟ้อนฮ่อนนะสิ่งสว่างระเมงระมางทั้งมวญถ้วนแล้ว ก็จึงเมือเล่าเมือไหว้แก่พระยาแถนหลวงชุประการหั้นแล" ข้อความในพงศาวดารลานช้างนี้ดูคล้าย ๆ กับเรื่องทิพยกำเนิดของนาฏยเวทที่กล่าวมาข้างต้น แต่ก็อาจตีความหมายประกอบกับข้อความข้างต้นของพงศาวดารนั้นไปได้อีกทางหนึ่งว่า เมื่อชนชาวไทยพวกหนึ่งหรือหลายพวกพากันอพยพแยกย้ายลงมาตั้งหลักแหล่งในดินแดนทางใต้นั้น ได้มีท่านผู้หนึ่งเรียกว่า พระยาแถนหลวง ซึ่งอาจเป็นพระมหากษัตริย์ไทยในอาณาจักรไทยเดิมสมัยโน้น ครั้งยังตั้งอยู่ในดินแดนประเทศจีนปัจจุบัน ทรงมีพระทัยเป็นห่วงใย ทรงเกรงไปว่าชนชาวไทยร่วมเชื้อสายสัมพันธ์ของพระองค์จะไม่มีเครื่องอันจักเล่นจักหัวแลเสพรำคำขับทั้งมวญ อันเป็นศิลปประจำชาติของชนชาวไทย จึงโปรดส่งครูผู้ชำนาญในศิลปเหล่านั้น ซึ่งเรียกว่าศรีคันธพะเทวดา ลงมาบอกมาสอนคนไทยทั้งหลาย คนไทยเราจึงมีอุปนิสัยในศิลปทางดนตรีและละครฟ้อนรำมาแต่เดิม

แม้จะปรากฏว่าคนไทยมีอุปนิสัยในศิลปทางละครฟ้อนรำ แต่ก็คงจะเป็นการละเล่นตามพื้นบ้านพื้นเมือง ไม่มีหลักฐานกล่าวไว้ชัดเจนว่าเล่นเป็นเรื่องเป็นราว เช่นที่กล่าวถึงในจารึกของพ่อขุนรามคำแหง สมัยสุโขทัย (หลักที่ ๑) ก็กล่าวถึงการละเล่นในเทศกาลกฐินไว้เป็นความกว้าง ๆ ว่า "เมื่อจักเข้ามาเวียงเรียงกัน แต่อรัญญิกพู้นท้าวหัวลานดํบงคํกลอย ด้วยเสียงพาทย์เสียงพิณ เสียงเลื้อนเสียงขับ ใครจักมักเหล้น เหล้น ใครจักมักหัว หัว ใครจักมักเลื้อน เลื้อน" ซึ่งผู้บันทึกลงเป็นจารึกกล่าวไว้กว้าง ๆ เป็นความหมายรวม ๆ จึงทราบไม่ได้ว่าเล่นสนุกสนานกันอย่างใด และคำว่า "เสียงเลื้อน" หรือ "เสียงเลื่อน" กับที่ว่า "ใครจักมักเลื้อน เลื้อน" หมายความว่าอย่างไรไม่ทราบได้สันนิษฐานว่า อาจเป็นการเล่นแบบพื้นเมือง และสมัยเมื่อไทยได้ลงมาตั้งอาณาจักรสุโขทัยขึ้นแล้วนั้นได้คบหาสมาคมกับชนชาติที่เคยรับวัฒนธรรมจากอินเดียอยู่ก่อน เช่น พวกมอญและขอมจึงปรากฏกล่าวถึงการละเล่นเป็นแบบแผนขึ้น เช่นปรากฏในศิลาจารึกหลักที่ ๘

กล่าวถึงเทศกาลไหว้พระพุทธบาทบนเขาสุมนกูฏ ในมหาศักราช ๑๒๘๑ (พ.ศ. ๑๙๐๓) ครั้งรัชกาลพระมหาธรรมราชาที่ ๑ จารึกไว้มี "ระบำรำเต้นเหล้นทุกฉัน...ด้วย เสียงอันสาธุการบูชา อีกด้วยดูรยพาทพิณค้องกลอง เสียงดังสีพ ดังดินจักหล่มอันใส้" ที่กล่าวถึง "ระบำรำเต้น" นั้น แม้จะไม่แจงออกไปว่าเป็นระบำชนิดใด แต่ก็มีกล่าวถึงไว้ในหนังสือเตภูมิกถา (หรือไตรภูมิพระร่วง) ซึ่งเป็นหนังสือที่แต่งขึ้นในสมัยนี้อีกด้วย จึงแสดงว่ามีการละเล่นที่เรียกว่า "ระบำ" เกิดขึ้นและรู้จักกันในสมัยนั้นแล้ว

ความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับขอมหรือเขมรมาใกล้ชิดกันมากขึ้นในกรุงศรีอยุธยา ดูเหมือนว่า ก่อนที่สมเด็จพระรามาธิบดีที่ ๑ (พระเจ้าอู่ทอง) จะตั้งอาณาจักรกรุงศรีอยุธยาขึ้นเป็นอิสระนั้น คงจะได้ทรงทำทางพระราชไมตรีตกลงกับกษัตริย์ขอมแห่งอาณาจักรกัมพูชาเป็นที่เรียบร้อยแล้ว แต่เมื่อได้ทรงสถาปนากรุงศรีอยุธยาเป็นอิสระขึ้นจริง ๆ เมื่อปีขาล จุลศักราช ๗๑๒ (พ.ศ. ๑๘๙๓) ก็มาเกิดเรื่อง "ขอมแปรพักตร์" จึงโปรดให้สมเด็จพระราเมศวร พระราชโอรสนำทัพไปปราบปราม เมื่อปีมะโรง พ.ศ. ๑๘๙๕* แต่สมเด็จพระราเมศวรไปทรงทำการพลาดพลั้ง จึงโปรดให้สมเด็จพระบรมราชาธิราชยกทัพตามไปช่วย "ก็รบเอาชัยชำนะได้ ให้กวาดครัวชาวกรุงกัมพูชาธิบดีเข้ามาพระนครเป็นอันมาก" ในราชพงศาวดารกรุงกัมพูชากล่าวว่า "สมเด็จพระเจ้ากรุงสยามจึงให้กวาดต้อนครัวเขมรพาเข้าไปยังกรุงศรีอยุธยาคราวนั้น ๙๐๐๐๐ คน" และหลังจากนั้นมาอีก ๗๙ ปี ความปรากฏในพระราชพงศาวดารฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติว่า "ศักราช ๗๙๓ กุญศก (พ.ศ. ๑๙๗๔) สมเด็จพระบรมราชาธิราชเจ้า (สามพระยา) เสด็จไปเอาเมืองนครหลวงได้ แลท่านจึงให้พระราชกุมารท่าน พระนครอินทร์เจ้าเสวยราชสมบัติ ณ เมืองนครหลวงนั้น ครั้งนั้นท่านจึงให้ (ขนเอา) พญาแก้วพญาไทยแลรูปภาพทั้งปวงมาพระนครศรีอยุธยา" การเทครัวหรือกวาดต้อนพวกขอมหรือเขมรเข้ามาไว้ ณ กรุงศรีอยุธยา ในคราวสมเด็จพระบรมราชาธิราชตีได้นครหลวง ราชธานีของกรุงกัมพูชาคราวนี้ มีกล่าวสนับสนุนไว้ในวรรณคดีเรื่องสำคัญคือ ลิลิตยวนพ่าย ว่า

---

* ศักราชนี้ ตามพงศาวดารเขมรและราชพงศาวดารกรุงกัมพูชา

(๖๒) ....

....

แถลงปางเกลื่อนพลรบ เรืองเดช

เอามิ่งเมืองได้ง้าง แง่บร

(๖๓) ปางเทนคเรศเรือ ยงงงกรุง

พระนครอโยทธยา ยิ่งฟ้า

....

....

ถึงตรงนี้ท่านคงจะพิจารณาทราบได้เองแล้วว่า ในการที่กองทัพไทยสมัยต้นกรุงศรีอยุธยาไปปราบปรามพระนครหลวง ราชธานีของขอม ๒ ครั้ง และได้กวาดต้อนเทครัวชาวกัมพูชาเข้ามาในกรุงศรีอยุธยาทั้ง ๒ คราวนั้น ในครั้งแรกบอกจำนวนไว้ว่ากวาดครัวมา ๙๐,๐๐๐ คน ส่วนในครั้งที่ ๒ มิได้บอกจำนวน แต่เข้าใจว่าคงจะเทครัวมาเป็นจำนวนมากเหมือนกัน นอกจากเทครัว ยังขนเอา "รูปภาพทั้งปวง" ซึ่งกล่าวไว้ในพระราชพงศาวดารฉบับพระราชหัตถเลขาว่า "กับทั้งรูปพระโค รูปสิงห์สัตว์ทั้งปวง" เข้ามาด้วย

ครัวขอมหรือเขมรที่เทเข้ามาในกรุงศรีอยุธยาเป็นจำนวนมากใน ๒ คราวนั้น พอคาดคะเนได้ว่า คงจะมีนักปราชญ์ราชบัณฑิต พราหมณาจารย์ สถาปนิก ช่างฝีมือช่างศิลปและพวกศิลปินประเภทต่าง ๆ รวมอยู่ด้วย เพราะปรากฏว่า ตั้งแต่สมัยนั้นเรามีภาษาและขนบธรรมเนียมขอมบางอย่างเกิดขึ้นในราชสำนัก มีสิ่งก่อสร้างแบบขอม (ซึ่งนอกจากเคยมีมาก่อนและครั้งสมัยลพบุรีแล้ว) ก็ได้มาก่อสร้างแบบขอมปนไทยขึ้นในสมัยอยุธยาปรากฏอยู่ เช่น พระสถูปรูปปรางค์ในวัดพุทไธสวรรย์ วัดพระราม และวัดราชบูรณะ ในพระนครศรีอยุธยา เป็นต้น ท่านมัลคอล์ม แม็คโดแนลด์ ข้าหลวงใหญ่อังกฤษภาคเอเชียอาคเนย์ ซึ่งประจำอยู่ ณ สิงคโปร์ ซึ่งอ้างว่าเป็นเพื่อนรักกับท่านสีหนุ ได้เขียนถึงเรื่องกองทัพไทยสมัยสมเด็จพระบรมราชาธิราชไปตีได้พระนคร

หลวงว่า "เกือบจะในทันทีที่พวกไทยจะถอยกองทัพออกจากนครธม พวกไทยได้นำเอาทรัพย์สมบัติที่เคลื่อนย้ายได้เป็นจำนวนมากมายไปยังกรุงศรีอยุธยาด้วย ตามที่พระเจ้าสีหนุได้บอกข้าพเจ้า ว่ารวมทั้งได้นำเอาคณะละครของหลวงไปด้วย"* และกล่าวไว้อย่างขบขัน ตามคำบอกเล่าของท่านสีหนุว่า "เมื่อพวกไทยยึดได้นครธมเมื่อ ๕๐๐ ปีมาแล้วนั้น พวกเขมรในราชสำนักได้ทิ้งเมืองหลวงหนีกันไปอย่างรีบร้อน จึงสำคัญผิดทิ้งพวกคณะละครของหลวงไว้ ด้วยความรีบร้อนที่จะหนีจากข้าศึก จึงไม่มีใครได้ทันนึกถึง พวกคณะละครหลวงต่างพากันไปซ่อนตัวอยู่ในที่อยู่ของตนในพระราชวังร้าง เพราะฉะนั้นพวกละครจึงตกอยู่ในเงื้อมมือของพวกคนไทยผู้มีชัยชำนะ ซึ่งแล้วพวกคนไทยก็นำคณะละครหลวงพร้อมทั้งทรัพย์ชะเลยอันมีค่าอื่น ๆ ไปยังนครหลวงของตน ณ กรุงศรีอยุธยา พวกละครหลวงเขมรจึงตกไปเป็นคณะนาฏศิลป์หลวงของพระมหากษัตริย์ไทย และคนไทยได้นำเอาทั้งเรื่องราวตำนานทางนาฏศิลป์ของเขมรไปเจริญรุ่งเรืองอยู่ ณ กรุงศรีอยุธยาสืบมาแต่นั้น"*

ที่ว่ากองทัพไทยได้นำเอาคณะละครหลวงและนักปราชญ์ราชบัณฑิต รวมทั้งช่างและศิลปินประเภทต่าง ๆ ของขอมเข้ามาในกรุงศรีอยุธยาในคราวนั้น คงจะเป็นความจริง เพราะต่อมาอีก ๖๕ ปี ในรัชกาลสมเด็จพระรามาธิบดีที่ ๒ ครองกรุงศรีอยุธยามีปรากฏในพระราชพงศาวดาร (ฉบับหลวงประเสริฐว่า ฯ) ว่า "ศักราช ๘๕๘ มะโรงศก (พ.ศ. ๒๐๓๙) ท่านประพฤติการเบญจาพิธพระองค์ท่าน แลให้เล่นการดึกดำบรรพ์" ซึ่งจะหมายถึงว่า เมื่อสมเด็จพระรามาธิบดีที่ ๒ ทรงเจริญพระชนมพรรษาครบ ๒๕ ทรงถือเป็นเบญจเพส จึงโปรดจัดงานเฉลิมพระชนมพรรษาเป็นงานพระราชพิธีพิเศษขึ้นและโปรดให้มีการเล่นดึกดำบรรพ์ขึ้นในงานนั้นด้วย การละเล่นดึกดำบรรพ์เป็นอย่างไร? เข้าใจว่าเป็นอย่างเดียวกับ "ชักนาคดึกดำบรรพ์" ตามที่มีกล่าวถึงไว้ในกฎมณเฑียรบาลสมัยกรุงศรีอยุธยา ตอนกล่าวถึงพระราชพิธีอินทราภิเษก เช่นการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ในพระ

* Angkor by Malcolm Mac Donold, London, 1958, pp. 63, 32–33

* Ibid,

ราชพิธีอินทราภิเษกนั้น คงจะได้แบบอย่างมาจากขอมเนื่องในการไปกวาดต้อนเอานักปราชญ์ราชบัณฑิต พวกช่างและพวกศิลปินขอมเข้ามาในคราวกองทัพไทยไปตีได้นครธม ๒ ครั้ง ดังกล่าวมาข้างต้น และที่พนักสะพาน ๒ ข้างทางเข้าสู่นครธมก็มีทำรูปพระยานาค ๗ เศียรตัวมหึมา มีรูปเทวดาและอสูรชักนาคดึกดำบรรพ์ปรากฏเป็นแบบอย่างอยู่* ทั้งศิลปของขอมก็เป็นที่ปรากฏชัดอยู่แล้วว่าได้แบบอย่างมาจากอินเดียก่อน แล้วมาสร้างขึ้นเป็นแบบอย่างของขอม เข้าใจว่าการเล่นดึกดำบรรพ์และชักนาคดึกดำบรรพ์นี้เป็นศิลปส่วนหนึ่งหรือส่วนมากประกอบกันเป็นนาฏศิลปไทยชนิดหนึ่งที่มาเรียกกันว่า "โขน" ประกอบทั้งมีหลักฐานทางเครื่องแต่งกายของตัวโขนประกอบวินิจฉัยอีกทางหนึ่ง ซึ่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้โปรดพระราชทานพระบรมราชาธิบายไว้ (ในพระราชนิพนธ์ เรื่อง ศกุนตลา ภาคผนวก ๑ กล่าวด้วยนาฏกะ) ว่า "ข้าพเจ้าขอแสดงความเห็นส่วนตัวสันนิษฐานด้วยเรื่องยักษ์กับมนุษย์ใน (โขน) ละครไทยเราสักหน่อย ในชั้นต้นที่จะจับพิจารณาดูและรู้สึกขึ้นนั้น คือรู้สึกอยู่ว่า มนุษย์นั้นแต่งตัวตามที่ไทยเราแต่งอยู่แต่โบราณนั้นเป็นแน่แล้ว แต่ยักษ์หาได้แต่งเช่นนั้นไม่ ถ้าเช่นนั้นยักษ์แต่งเช่นใครเล่า ข้าพเจ้าตรวจสอบดูตามรูปภาพและลายต่าง ๆ ข้างมัธยมประเทศ ก็เห็นชัดว่าไม่ใช่เอาอย่างจากที่นั้น เพราะยักษ์กับมนุษย์เขาแต่งเหมือนกันทุกประการ ใช่แต่เท่านั้น หน้าตายักษ์กับมนุษย์ก็ไม่ผิดแผกแปลกกันปานใด หากจะผิดกันอยู่บ้าง ก็แต่ยักษ์มักมีเขี้ยวยาวออกมานอกปากบ้าง และบ้างก็มีหนวดหนาดัดโค้งและคิ้วขมวด เห็นได้ว่าเป็นคนอย่างดุ ๆ แลถ้าไปโดนตัวที่มีหัวมีแขนมาก ๆ ก็เห็นง่ายหน่อยเท่านั้น เมื่อทราบแน่ว่าไม่ใช่เอามาจากมัธยมประเทศแล้ว จึงหันมาตรวจทางชวา ก็เห็นได้อีกว่าไม่ใช่จนเดินต่อมาถึงเขมร จึงถึง "บางอ้อ" ยักษ์คือขอมนั่นเอง เหมาะมาก เพราะถ้าจะเทียบกับครูเดิม เขาเรียกพวกตัวเขาเองว่าอริยกะเป็นพวกพระอินทร์ ส่วนพวกชนที่เคยอยู่ในพื้นเมืองมัธยมประเทศเดิม ซึ่งพวกอริยกะได้รบพุ่งขับเคี่ยวกันอยู่มากนั้น เขาเรียกว่า

---

* โขนของ ธนิต อยู่โพธิ์ ฉบับพิมพ์ พ.ศ. ๒๕๑๑ น. ๑๔-๑๕

ทัสยุ หรือ อสูร ดูสมเหตุสมผลกันดี ใช่แต่เท่านั้น เครื่องแต่งตัวและหน้า ก็เป็นพยานอยู่ คือ

“๑) มนุษย์และเทวดานุ่งหางหงษ์จีบทับสนับเพลาอย่างแบบไทย ยักษ์นุ่งถกเขมรอย่างขอม ผ้าปิดก้นคือชายกระเบนที่ชักขึ้นไปแลปล่อยห้อยลงไปข้างหลัง ผ้านุ่งยาวไม่พอจึงทำเป็นอีกผืน ๑ ต่างหาก ผูกเข้าแทนชายกระเบน

“๒) ชฎาที่เรียกว่าชฎามนุษย์นั้น พิจารณารูปดูจะเห็นได้ว่ามีรูปเดียว คือเป็นอย่างลอมพอกไทย ที่ชฎายักษ์มียอดอุตริต่าง ๆ แต่ครั้นไปดูรูปภาพนครธม (นครวัด?) ก็พบชฎายอดอุตริต่าง ๆ นั้นอยู่บริบูรณ์ จึงเห็นได้ว่ายักษ์ใส่ชฎาขอมนั้นเอง

“๓) มนุษย์และเทวดาเขียนหน้าไม่มีเคราเลย หากจะมีก็แต่หนวด ซึ่งเขียนเป็นอย่างพรายปากไว้นั้นเท่านั้น ที่ยักษ์สิมีหนวดมีเคราออกรุงรัง ดังปรากฏอยู่ที่กระหนกที่ปากและคางเป็นแผ่นหนา ๆ ทั้งสองแห่ง ทั้งคิ้วก็ดกมาก คราวนี้ไปดูรูปภาพขอมนครธมจะเห็นได้ว่าผู้ชายทุกคนมีคิ้วดกหนวดเคราดก หน้าตาใกล้หัวโขนยักษ์เป็นอันมาก

“๔) ยักษ์ตัวท้าวพญาใส่ชฎา แต่เสนายักษ์หัวล้าน มีแต่กรอบหน้าแลสุวรรณมาลา ตรวจรูปขอมนครธมดู ก็เห็นว่าตัวที่เป็นท้าวพญาใส่ชฎา แต่ตัวเสนาข้าเฝ้า ผมข้างบนตัดสั้น มีกรอบหน้าและสุวรรณมาลาทุกคนเหมือนเสนายักษ์

“โดยหลักฐานเหล่านี้ ข้าพเจ้าจึงลงเนื้อเห็นว่ายักษ์ของเราแต่งเอาอย่างขอม ซึ่งเป็นคนที่เราเกลียดชังเห็นเป็นข้าศึกนั้นเป็นแน่แล้ว

“อนึ่ง บางทีจะมีช่างรู้บางคนจะร้องว่าละครขององค์พระศรีสวัสดิ์ เจ้านครกัมพูชานั้น พระก็ยักษ์ก็แต่งอย่างของไทยเรา หัวโขนยักษ์ก็แต่งอย่างของไทยเรา เหตุไฉนเขมรเขาจะดูถูกพวกเขาเองให้เป็นยักษ์เป็นมาร แลยกย่องไทยให้เป็นเทวดาฉะนี้ไซร้ ข้าพเจ้าขอตอบว่า เครื่องที่ละครของเจ้ากรุงกัมพูชาแต่งอยู่ทุกวันนี้ ไม่ใช่แบบเขมร เป็นแบบไทย ถึงวิธีรำก็เป็นแบบไทย แม้บทร้องก็ใช้ภาษาไทย ไม่ใช่ภาษาเขมรหามิได้ เมื่อเจ้านครกัมพูชามาเอาแบบละครไปเล่น ก็เอาอย่างตลอดจนเครื่องแต่งตัว เพราะฉะนั้นจะว่าเขมรเขาตั้งใจดูถูกพวกขอมโบราณในการที่แต่งยักษ์เป็นขอมนั้น หามิได้เลย”

ส่วนนาฏศิลป์ทางละครนั้น คงมีต้นกำเนิดมาจากการเล่นโนห์รา และละครชาตรีที่นิยมเล่นกันในภาคใต้ของประเทศไทยมาแต่ก่อน และโดยเหตุที่นิยมเล่นนิยมดูเรื่องพระสุธนนางมโนห์รากันแพร่หลาย ประกอบทั้งนางมโนห์รามีบทบาทสำคัญในเรื่องนี้อยู่มาก จึงเรียกการเล่นชนิดนั้นโดยตัดเสียงเหลืองสั้นลงว่า "โนห์รา" ตามวิธีการออกเสียงทางปักษ์ใต้แล้วภายหลังปรับการเล่นโนห์รามาเป็นละคอนชาตรี แต่คงจะยังนิยมเล่นเรื่องนางมโนหราอยู่ด้วย จึงมักเรียกควบกันว่า โนห์ราชาตรี เคยมีผู้อธิบายว่า ละครชาตรีนั้นมีกำเนิดไปจากกรุงศรีอยุธยา โดยเล่าเป็นตำนานพอจับความโดยย่อได้ว่า แต่เดิมมีครูละครผู้หนึ่งชื่อขุนศรัทธาเป็นครูละครในกรุงศรีอยุธยาอยู่ก่อน แล้วภายหลังลงไปตั้งคณะละครขึ้นที่นครศรีธรรมราชเป็นผู้ให้กำเนิดแก่ละครชาตรี แต่ตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์และวิชาโบราณคดีประกอบกับแนวพิจารณาท่ารำตามตำราละครชาตรีเทียบกับท่ารำแม่บทในตำราฟ้อนรำ พระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ จะเห็นได้ว่า ละครชาตรีในปักษ์ใต้มาเป็นต้นกำเนิดของละครรำที่กรุงศรีอยุธยา ที่ภายหลังมามีชื่อแยกประเภทเป็นละครนอกและละครใน ดูจะสมเหตุผลและหลักฐานทางตำนานและทางวิวัฒนาการมากกว่า เพราะเรื่องพระสุธนและนางมโนห์รานั้นเป็นนิทานเรื่องหนึ่งมีอยู่ในคัมภีร์ ทิวยาวทาน มีชื่อเรื่องว่าสุธนาวทาน (อวทานเรื่องพระสุธน) ซึ่งเป็นคัมภีร์ชาดกภาษาสันสกฤตของพระพุทธศาสนาฝ่ายมหายาน และนิทานเรื่องพระสุธนนางมโนหราตามคัมภีร์นั้น ก็มีภาพจำหลักแผ่นศิลาเล่าเรื่องไว้ที่พระมหาสถูปบุโรพุทโธในเกาะชวาภาคกลาง ซึ่งเป็นพุทธสถานที่สร้างขึ้นในสมัยศรีวิชัย และศิลปสมัยศรีวิชัยหลายอย่างได้แพร่หลายขึ้นมาในผืนแผ่นดินแหลมมลายูจนถึงไชยาและตลอดขึ้นมาในภาคอื่น ๆ ของประเทศไทย จนมีผู้นำเอาเรื่องพระสุธนนางมโนหราไปเล่าเป็นนิทานพื้นเมือง แล้วมีผู้นำเรื่องไปแต่งขึ้นใหม่เป็นชาดกเรื่องหนึ่งในภาษาบาลี เรียกชื่อว่า สุธน-ชาดก เมื่อราวพุทธศตวรรษที่ ๒๐ มีอยู่ในคัมภีร์ปัญญาสชาดกโบราณของเชียงใหม่ ถ้าพิจารณาดูตามท่ารำแม่บทของโนห์ราชาตรีจะเห็นได้หลายท่าคล้ายกับท่ากรณะในคัมภีร์ภรตนาฏยศาสตร์และคล้ายกันมากกับท่ารำในแผ่นศิลาจำหลักที่บุโรพุทโธ และท่าเปรียบ-

เทียบกับท่ารำแม่บท ๖๔ ท่าในตำราฟ้อนรำดังกล่าวมา ก็จะเห็นได้ว่าท่ารำแม่บท ๖๔ ท่านั้นน่าจะวิวัฒนาการมาภายหลังท่ารำแม่บทของโนห์ราชาตรี นอกจากนั้นวิธีการของละครชาตรียังคล้ายคลึงกับละครประเภทหนึ่งของอินเดีย ซึ่งเล่นกันอยู่ตามแคว้นเบงคอลสมัยโบราณ ที่เรียกว่า "ยาตรา" หมายถึงละครเร่เล่นเรื่องคีตโควินท์ ประกอบทั้งละครชาตรีที่เล่นกันทางปักษ์ใต้แต่โบราณก็เป็นแบบละครเร่เช่นกัน ทั้งคำว่า "ชาตรี" ยังไม่ทราบแน่แปลว่ากระไร แต่ตัวละครเร่ใน "ยาตรา" ที่เล่นเรื่องคีตโควินท์และละคร "ชาตรี" เล่นเรื่องพระสุธนนางมโนหรานั้น ต่างก็มีตัวละครสำคัญอยู่ ๓ ตัวเช่นกัน จึงมีผู้สันนิษฐานว่าคำ "ชาตรี" อาจกลายมาจาก "ยาตรา" ก็ได้ แล้วภายหลังมีผู้นำแบบอย่างละครชาตรีมาปรับปรุงขึ้นเป็นละครอีกแบบหนึ่งเล่นกันเป็นพื้นบ้านในกรุงศรีอยุธยาโดยใช้ผู้ชายเป็นคนเล่นเป็นคนแสดงเช่นเดียวกับโขนและเล่นเรื่องตามนิยายพื้นเมืองบ้างตามเรื่องชาดกบ้าง ซึ่งคงจะปรับปรุงวิธีเล่นวิธีแสดงให้ดีขึ้นตามลำดับจนมีผู้เล่นละครบางพวกเป็นผู้แสดงที่พระมหากษัตริย์หรือทางราชการรับรองหรือรับเป็นตัวละครของหลวงหรือของทางราชการเช่นมีกล่าวถึงศักดินาของพวกโขนและครไว้ใน "พระไอยการตำแหน่งนาพลเรือน" ดังนี้

นายโรง	นา	๒๐๐
ยืนเครื่องรอง นางเอก	นาคล	๑๐๐
ยืนเครื่องเลว นางเลว	นาคล	๘๐
จำอวด	นา	๕๐

เมื่อเมอสิเออ เดอ ลาลูแบร์ เป็นราชทูตฝรั่งเศสเข้ามาประเทศไทยในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชและได้จดหมายเหตุเรื่องต่าง ๆ เกี่ยวกับประเทศไทยไว้ ก็ได้พูดถึงการแสดงที่เขาได้ชมในราชสำนัก กล่าวถึงการแสดง ๓ อย่างคือ โขน ละคร และระบำ ไม่ได้พูดถึงว่ามีละครนอกและละครใน ท่านผู้รู้สันนิษฐานว่า "ในสมัยนั้น

ละครผู้หญิงยังไม่มี ละครในเป็นของเกิดมีขึ้นเมื่อภายหลังแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวพระราชทานพระบรมราชาธิบายไว้ (ในพระราชนิพนธ์ เรื่องศกุนตลา ภาคผนวก ๑ กล่าวด้วยนาฏกะ) ว่า "ละครที่เป็นผู้ชาย หรือ ผู้หญิงนั้น ข้าพเจ้าเชื่อว่า ผู้เล่นละครน่าจะเป็นผู้ชายทั้งนั้น ส่วนผู้หญิงจะเป็นแต่นางระบำ คือ รำเล่นเฉพาะในบ้านไม่ไปออกโรงที่อื่น และคงจะรำเฉพาะบำเรอผู้อื่นเฉพาะเป็นนายบ้านและแขกที่จะเชิญมากินเลี้ยงบ้างเท่านั้น ในกฎมณเฑียรบาลตอนว่าด้วยการมหรสพมีเจียระไนไว้ว่ามีละคร ระบำ ระเบ็ง กุลาตีไม้ ฯลฯ มีปัญหาว่าละครกับระบำผิดกันอย่างไร ข้าพเจ้าจะใคร่ตอบว่าละคร คือ ผู้ชายรำเล่นเป็นเรื่องตรงกับคำว่า นาฏกะ หรือ นาฏย์ และ ระบำ คือ นางรำ มีแต่ท่าทางงาม ๆ ไม่ใช่รำเป็นเรื่องเป็นราว เช่นในงานโสกันต์ไกรลาศ มีผู้หญิงรำต้นไม้เงินทองอยู่ริมเกย นี่คือ ระบำกับมีระเบ็ง (โอละพ่อ) และกุลาตีไม้อยู่หน้าเกยดังนี้ ต่อมาภายหลังจึงได้เกิดมีผู้หญิงรำเล่นเป็นเรื่องราวขึ้นบ้าง แต่ก็ยังมิได้ผสมโรงกันอีก จึงเกิดมีละครเป็นสองชนิด เรียกว่าละครนอกชนิด ๑ ละครในชนิด ๑ มีอธิบายกันว่า ละครนอกเป็นละครผู้ชาย ละครในเป็นละครผู้หญิง ซึ่งเมื่อพิจารณาดูก็เห็นว่าจะสมจริงเช่นนั้น ไม่ต้องหาอื่นไกลเพียงวิธีร้องก็เป็นพยานอยู่แล้ว คือ การร้องอย่างละครนอก เหมาะแก่เสียงผู้ชาย การร้องอย่างละครในเหมาะแก่เสียงผู้หญิง ไม่เชื่อใคร ๆ ลองดูก็คงจะเห็นจริงเช่นนี้" สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงสันนิษฐานไว้ว่า "คำที่เรียกว่า ละครในเข้าใจว่าจะมาแต่เรียกกันในชั้นแรกว่า ละครนางใน หรือ ละครข้างใน แล้วจึงเรียกแต่โดยย่อว่า ละครใน เมื่อมีละครในขึ้นอีกเช่นนี้ คนทั้งหลายก็เรียกละครเดิมว่าละครนอก จึงมีชื่อเป็นละคร ๒ อย่างต่างกัน" ตามที่กล่าวมานี้ จะเห็นได้ว่าการปรับปรุงให้มีละครในขึ้นนั้น คงจะเกิดขึ้นภายหลังรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (พ.ศ. ๒๑๙๙–๒๒๓๑) แต่ในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าบรมโกศ (๒๒๗๕–๒๓๐๑) นั้น มีละครในเกิดขึ้นแล้ว ดังมีกล่าวถึงในหนังสือ บุณโณวาทคำฉันท์ ของท่านมหานาค วัดท่าทรายซึ่งแต่งว่าด้วยงานสมโภชพระพุทธบาทในรัชกาลนั้นว่า

"ฝ่ายฟ้อนลครใน บริรักษจักรี
ริมโรงคิรีมี กลลับบแลชาย
ล้วนสรรสกรรจ์นาง อรอ่อนลออออาย
ใครยลบอยากวาย จิตรจงมเมอฝั่น"

ส่วนระบำ หรือ ฟ้อนนั้น เข้าใจว่าเป็นศิลปโดยอุปนิสัยของคนไทยสืบมาแต่เดิม เช่น เมื่อชนชาวไทยบรรพบุรุษของเราเคลื่อนย้ายจากถิ่นเดิมลงมาทางใต้ ก็มีเรื่องราวกล่าวถึงพระมหากษัตริย์ของไทยโปรดส่งผู้เชี่ยวชาญที่เรียกว่า "ศรีคันธพะ" ตามลงมาฝึกสอน และมีกล่าวถึง "ระบำรำเต้นเหล้นทุกฉัน" ไว้ในจารึกสมัยสุโขทัยดังกล่าวมาข้างต้น ทั้งยังมีการเล่นพื้นเมืองพื้นบ้านของชาวไทยเป็นหลักฐานอยู่ เช่น การเล่นรำแม่ศรี รำฉุยฉาย และฟ้อนรำพื้นเมืองต่าง ๆ ที่นิยมเล่นกันอยู่ตามพื้นบ้าน เมื่อกรุงศรีอยุธยาได้แบบอย่างนาฏศิลป์ทางโขนจากขอมและนาฏศิลป์ทางละครจากภาคใต้ของประเทศไทยเข้ามา ก็คงจะได้ปรับปรุงทั้งโขนละครและระบำให้ประณีตงดงามขึ้นโดยลำดับจนเป็นศิลปแบบฉบับที่มีวัฒนธรรมประจำชาติ เช่น มีขนบประเพณีและชีวิตประจำวัน และการเล่นพื้นบ้านพื้นเมืองของชนชาวไทยแทรกปะปนอยู่ในนาฏศิลป์ของเราสืบมา มิใช่แต่ท่ารำและวิธีเล่นวิธีแสดง แม้แต่เครื่องแต่งกายเสื้อผ้าอาภรณ์ของนาฏศิลป์นั้นทั้งโขนละครและระบำก็ปรับปรุงมาโดยลำดับ เช่นที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้โปรดพระราชทานพระบรมราชาธิบายไว้ ดังกล่าวมาข้างต้น และเช่นที่ท่านมัลคอล์ม แม็คโดแนลด์* ได้อ้างคำอธิบายของเจ้าสีหนุถึงเรื่องเครื่องแต่งกายละครหลวงเขมรไว้ว่า "พระเจ้าสีหนุได้ทรงแสดงทฤษฎีเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายของพวกละครแก่ข้าพเจ้า พระองค์ตรัสเล่าว่า ในราชสำนักของจักรวรรดิขอมโบราณนั้น พวกละครแต่งกายด้วยเสื้อผ้า ๆ เบา ๆ เหมือนรูปนางอัปสรที่ข้าพเจ้าได้เห็นในภาพแกะสลักที่เทวสถานที่เรียกว่านครวัด แล้วเหตุใดในบัดนี้ พวกละครจึงนุ่งห่มหุ้มห่อตัวเองเสียจนมิดชิดตั้งแต่ศีรษะถึงเท้า ? พระองค์ตรัสอธิบายว่า เมื่อราว ๕๐๐ ปีมาแล้ว พวกไทยมายึดได้พระนครธม ราชสำนักขอมจึงต้องทิ้ง

---

* Angkor by Malcolm Mac Donald, pp. 32–33

ราชธานีไปอย่างรีบด่วนเลยทิ้งพวกละครหลวงได้ด้วยความสำคัญผิด ต่างรีบหนีข้าศึกกัน จึงไม่มีใครได้นึกถึงพวกละครหลวง พวกละครจึงต่างซุกซ่อนอยู่ในพระราชวังร้าง เพราะฉะนั้น จึงตกอยู่ในเงื้อมมือของไทยผู้มีชัยชนะ พวกไทยจึงพาเอาพวกละครหลวงไปยังกรุงศรีอยุธยาราชธานีของตน พร้อมด้วยทรัพย์ชะเลยอีกเป็นอันมาก พวกละครหลวงของขอมจึงตกไปเป็นคณะละครหลวงของพระมหากษัตริย์ไทย ณ กรุงศรีอยุธยา พร้อมทั้งได้นำเอาประเพณีทางนาฏศิลปของขอมไปเจริญรุ่งเรืองอยู่ในประเทศไทยตั้งแต่ครั้งนั้น อย่างไรก็ดี คนไทยมีความคิดเห็นในเรื่องเครื่องแต่งกายละครแตกต่างไปจากความคิดของขอม คนไทยเป็นชนที่มาแต่ดินแดนทางเหนือในแคว้นยูนนานซึ่งมีอากาศหนาว และเคยใช้เสื้อผ้านุ่งห่มมากยิ่งกว่านั้น ราชสำนักไทยยังนิยมใช้เครื่องแบบโอ่อ่าหรูหราและตามรสนิยมของไทยก็ชอบหรูหราไม่สิ้นสุด เมื่อเห็นพวกละครหลวงของขอมใช้เครื่องแต่งกายง่าย ๆ จนเกือบจะครึ่ง ๆ เปลือยเช่นนี้ คนไทยจึงรู้สึกว่าถ้ามิใช่แต่งอย่างคนป่าก็เป็นชาวบ้านนอก เพราะฉะนั้น ช่างเครื่องแต่งกายในพระราชวังกรุงศรีอยุธยาจึงจัดการแต่งกายให้พวกละครหลวงของขอมซึ่งเป็นชาวต่างชาติด้วยเครื่องแต่งกายหรูหราตามแบบไทย ครั้นล่วงเวลาหลาย (ร้อย) ปีต่อมา เมื่อพวกละครกลับคืนมาสู่ราชธานีใหม่ของเขมร ณ กรุงพนมเปญ นาฏศิลป์ที่เป็นแบบโบราณของขอม ซึ่งสูญไปหลายศตวรรษแล้ว ก็ได้มีการรื้อฟื้นกันขึ้นใหม่ในพระราชวัง แต่เครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงละครของเขาเป็นแบบต่างชาติ ซึ่งลอกแบบมาจากไทย" พึงทราบว่ามิใช่แต่เครื่องแต่งกายละคร ความจริงลีลาท่าทีและแบบอย่างในการรำ เราก็ได้ปรับปรุงเป็นแบบไทย แม้แต่บทร้องก็เป็นภาษาไทย ดังพระบรมราชาธิบายพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งข้าพเจ้าคัดมาไว้ข้างต้น เพราะฉะนั้น ละครรำในราชสำนักเขมรทุกวันนี้เป็นแบบละครไทยชัด ๆ ไม่ใช่แบบโขนละครของขอมโบราณ

เมื่อคราวเสียกรุงศรีอยุธยาในปี พ.ศ. ๒๓๑๐ นั้น ปรากฏว่า พม่าข้าศึกได้กวาดเอาสินทรัพย์และประชาชนคนไทยเป็นชะเลยส่งตัวไปยังประเทศพม่าเป็นอันมาก รวมคนไทยตั้งแต่ขุนหลวงหาวัดและเจ้านายข้าราชการ ตลอดจนพระภิกษุสามเณร มีจำนวน

ประมาณ ๓ หมื่นคน และคงจะมีศิลปินไทยทั้งชั้นฝีมือดีและไม่ดีถูกกวาดต้อนไปด้วยไม่น้อย จึงได้ไปเป็นครูผู้ฝึกสอนและให้แบบแผนโขนละครไทยไว้ในประเทศพม่าสืบมาแต่นั้น หนังสือชื่อ นาฏศิลป์พม่า ของดอกเตอร์มองถิ่นอ่อง* ได้เล่ารับรองความข้อนี้ไว้ว่า พม่าได้แบบแผนการแสดงละครไปจากไทย พร้อมทั้งตัวละครและเรื่องละครในคราวมาตีได้กรุงศรีอยุธยาครั้งนั้น เรื่องละครที่อ้างถึงในหนังสือนั้น นอกจากเรื่องรามเกียรติ์แล้ว ยังมีเรื่องอื่นอีกซึ่งเขาเขียนไว้ว่า Eenaung และ Aindarawuntha จะเป็นเรื่องอิเหนาและอินทรวงศ์ หรือเรื่องอะไรไม่ทราบ แต่ในชุดนาฏศิลป์ของพม่าที่แสดงต่อมาจนชั้นหลัง มีระบำอยู่ชุดหนึ่งเขาเรียกว่าระบำโยเดีย ต่อมาเมื่อรัฐบาลไทยนำคณะนาฏศิลป์ไปแสดงเจริญสันถวไมตรี ณ ประเทศพม่าครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. ๒๔๙๘ นั้น ไทยเราได้จัดนาฏศิลป์ไทยไปแสดงหลายชุดและมีชุดหนึ่งคือชุดรำแม่บทไปด้วย พอนำชุดนี้ออกแสดงให้ประชาชนชาวพม่าชมที่นครย่างกุ้ง ก็มีผู้เล่าให้ฟังว่า คนแก่คนเฒ่าหลายคนอุทานออกมาว่า "เออ–นี่แหละได้ดูรำโยเดียของแท้แล้ว" ซึ่งอาจหมายความว่าที่พม่าเรียกว่าระบำโยเดียนั้นอาจเป็นรำแม่บทก็ได้ และทางการของพม่าก็ได้เคยส่งนักเรียนหญิง ๒ คน มาฝึกหัดและเรียนนาฏศิลป์ไทยในโรงเรียนนาฏศิลป์ของกรมศิลปากร ทั้งเคยมีการแลกเปลี่ยนฝึกสอนนาฏศิลป์กันในคราวนำคณะนาฏศิลป์ไทยไปแสดงที่นครย่างกุ้งและนครมัณฑเล เมื่อ พ.ศ. ๒๕๐๙ ด้วย นับว่านาฏศิลป์ของไทยได้แพร่หลายไปถึงพม่าหลายครั้ง

อนึ่ง เมื่อต้นสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ตอนปลายรัชกาลที่ ๑ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกได้ทรงสถาปนานักพระองค์จันทร์ขึ้นเป็นสมเด็จพระอุทัยราชา แล้วโปรดให้ออกไปครองกรุงกัมพูชา เมื่อ พ.ศ. ๒๓๔๙ นั้น สมเด็จพระอุทัยราชาได้ทรงนำเอาครูละครไทยไปจากกรุงเทพ ฯ แล้วไปฝึกหัดและรื้อฟื้นละครของหลวงขึ้นในราชสำนักกรุงกัมพูชาด้วย แต่เล่นเป็นละครนอก เข้าใจว่า ละครแบบไทยในสมัยของสมเด็จพระอุทัยราชาครองกรุงกัมพูชา คงจะยังไม่เป็นหลักฐานมั่นคง เพราะในระยะนั้นบ้านเมืองของเขมรยังไม่สู้มีความสงบสุขเป็นปรกติเรียบร้อย ครั้นต่อมาในรัชกาลที่ ๓ เมื่อ

* Burmese Drama by Dr. Maung Htin Aung.

ท่านเจ้าพระยาบดินทรเดชา (สิงห์ ต้นสกุล สิงหเสนี) ไปขัดตาทัพอยู่ ณ เมืองอุดงค์มีไชยในประเทศเขมร (ระหว่าง พ.ศ. ๒๓๘๒ ถึง พ.ศ. ๒๓๙๑) ท่านได้นำคณะละครผู้หญิงของท่านไปด้วย และในระยะนี้ สมเด็จพระหริรักษ์ (นักพระองค์ด้วง) พระเจ้าแผ่นดินเขมรในสมัยนั้น ทรงได้ศิลปินผู้เป็นครูละครผู้หญิงไปจากคณะละครของท่านเจ้าพระยาบดินทรเดชา เท่าที่ทราบนามก็มี ครูเรืองเป็นนางศุภลักษณ์ ละครผู้หญิงของท่านเจ้าพระยาบดินทร ฯ คนหนึ่ง อีกคนหนึ่งก็คือ ครูอิ่ม เป็นตัวนางบุษบา และครูอิ่มนี้ไปเป็นครูละครของท่านเจ้าพระยาคทาธรธรณินทร์ ที่เมืองพระตะบองด้วย

อย่างไรก็ตาม ปรากฏต่อมาว่าได้มีศิลปินไทยพากันไปฝึกสอนและเผยแพร่นาฏศิลป์ไทยในประเทศกัมพูชาอีกหลายท่าน ซึ่งเรื่องราวการนำนาฏศิลป์ไทยไปเผยแพร่ในราชสำนักกัมพูชานั้น ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เป็นผู้ทราบละเอียดดีมากข้าพเจ้าอยากรู้เรื่องและเคยซักถามท่าน และท่านบอกกับข้าพเจ้าเมื่อตอนเย็นวันที่ ๑๔ สิงหาคม ๒๕๑๓ ว่า ท่านกำลังเขียนอยู่แล้วและจะตีพิมพ์เป็นเล่มสำหรับเป็นบรรณาการ เนื่องในการบำเพ็ญกุศลในอภิลักขิตสมัยมีอายุครบ ๕ รอบของท่าน ในเดือนเมษายน ๒๕๑๔ ขอให้คอยอ่านในหนังสือนั้น ซึ่งเราคงจะได้ทราบรายละเอียดของเรื่องดังกล่าวนี้เป็นอย่างดีจากหนังสือนั้น

ขอยุติเรื่องไว้เพียงเท่านี้

ธนิต อยู่โพธิ์

๖ มีนาคม ๒๕๑๔

ความเป็นมาของดนตรีไทย

โดย

มนตรี ตราโมท

ปาฐกถาในงานสัมมนาดนตรีไทย

ณ หอประชุมแห่งชาติ

วันที่ ๒๗ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๕๑๕

ความเป็นมาของดนตรีไทย

นายมนตรี ตราโมท

ท่านผู้มีเกียรติที่เคารพ หัวข้อที่ทางคณะกรรมการมูลนิธิบรมราชานุสรณ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ในพระบรมราชูปถัมภ์ ได้กำหนดให้ข้าพเจ้ามาพูดในวันนี้ก็คือ เรื่องความเป็นมาของดนตรีไทย เมื่อจะพูดถึงความเป็นมาของดนตรีไทยแล้ว ข้าพเจ้าก็จะไม่พูดถึงเครื่องดนตรีให้มากนัก โดยจะพูดถึงความเป็นมาในด้านเพลงและการบรรเลงเป็นส่วนมาก อย่างที่ข้าพเจ้าได้เขียนไว้ในหนังสือเรื่องเครื่องสายไทย ก็ได้พูดถึงจดหมายของอาจารย์โรงเรียนชุงตั๊กเกิล มิดเดิล สคูล ('Shung Tak Girl' Middle School) ในนครเชียงไฮ้ที่มีมาว่า ชาติไทยเราได้เจริญทางดนตรีมาก่อนเขาเสียอีก นี่เป็นคำสารภาพของครูจีนในโรงเรียนของจีนซึ่งเขาได้ค้นคว้าแล้ว เขาก็สารภาพว่า ไทยเรามีความเจริญในทางดนตรีมาก่อน แต่เพียงหลักฐานแค่นี้เราก็ไม่สามารถที่จะทราบได้ว่ามีเครื่องดนตรีอะไรบ้าง เพลงที่บรรเลงจะเป็นอย่างไร ก็ไม่สามารถที่จะทราบได้ เรารู้กันได้แต่เพียงแค่นั้นเอง แม้แต่ในพงศาวดารล้านช้างที่ได้กล่าวว่า พระยาแสนหลวงที่ได้ให้ศรีคันทพเทวาลงมาสอนก็ว่า ให้เฮ็ดฆ้อง กลอง กรับ เจแวง ปี่พาทย์ พิณ เพี้ยะ เพลงกลอนอะไรเหล่านี้ ก็แสดงว่ามีเครื่องบรรเลงฆ้อง กลอง กรับ เจแวง ปี่พาทย์ พิณ เพี้ยะ เพลงกลอน คำว่าปี่พาทย์ ก็ไม่ทราบว่าจะมีอะไรบ้าง เพราะว่าฆ้องก็แยกออกไปเสียแล้วกลองกรับก็มีแล้ว ส่วนเจแวงนั้นบางท่านบอกว่าเป็นฆ้องวง เมื่อเจแวงเป็นฆ้องวงแล้วฆ้องข้างต้นนั้นก็ไม่ทราบว่าจะเป็นฆ้องอะไร อาจจะเป็นโหม่งก็ได้ ส่วนบรรเลงจะเป็นอย่างไรก็ไม่มีใครสามารถจะทราบได้อีก จึงขอผ่านไป

ทีนี้มาถึงสมัยสุโขทัยออกจะมีหลักฐานอยู่มาก เพียงแต่คำสั้น ๆ ในจารึกพ่อขุนรามคำแหงว่า เสียงพาทย์ เสียงพิณ เสียงเลื่อน เสียงขับก็รู้สึกว่ามีความกว้างขวางมากมายอยู่ เสียงพาทย์ก็หมายถึงวงปี่พาทย์ เสียงพิณก็อาจจะได้แก่วงเครื่องสาย แต่ว่า

เครื่องบรรเลงนั้นจะมีสิ่งใดบ้าง ก็ยากที่จะทราบได้ เมื่อครั้งที่ข้าพเจ้าสัมมนาเรื่องดนตรีไทยสมัยสุโขทัยนั้นก็เคยค้นคว้าอยู่ ได้ความว่ามีวงปี่พาทย์ครบเป็นเครื่องห้า แต่ว่าเครื่องห้าเท่าที่ค้นนั้น ไม่พบคำว่าระนาด คือไม่พบคำใดที่ว่าระนาดเลย มีอยู่คำหนึ่งคือคำว่า ตีพาทย์ คำว่า ตีพาทย์ มีอยู่แห่งหนึ่งจะแปลว่า ระนาดได้หรือไม่ก็ยังสงสัยอยู่ จึงไม่ยืนยันว่าเครื่องห้าสมัยสุโขทัยนั้นจะมีระนาดหรือไม่ ถ้าหากว่าไม่มีระนาดก็เป็นเครื่องห้าแท้ ๆ คือมีปี่ มีตะโพน มีกลอง มีฆ้องและฉิ่งเป็นห้าอย่าง ที่ว่าไม่มีระนาดนี้ข้าพเจ้ามีประสพการณ์อยู่คราวหนึ่ง คือเมื่อพุทธศักราช ๒๔๖๔ ได้มีการแสดงละครพูดคำกลอนเรื่องพระร่วงที่โรงละครสวนจิตรลดา ขณะนั้นพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวประทับอยู่ที่พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน การแสดงละครถึงตอนที่พระร่วงสร้างกะออมขึ้นตักน้ำและมีพิธีบวงสรวงเทพเจ้าเพื่อให้สำเร็จความประสงค์ การทำพิธีตอนนี้โปรดเกล้า ฯ ให้มีวงปี่พาทย์บรรเลงบนเวทีด้วย ในวันซ้อมนั้น ยังไม่ได้เตรียมตัวที่จะนำวงปี่พาทย์พิเศษขึ้นไปบรรเลงบนเวที จึงได้โปรดเกล้า ฯ ให้เอาวงปี่พาทย์ที่บรรเลงประจำเรื่องซึ่งตั้งอยู่หน้าเวทีขึ้นไปแต่เพียงเครื่องห้าก่อน ทุกๆคนก็ขนขึ้นไป ขนเอาตะโพน เอากลอง กลองนั้นรับสั่งว่ามีลูกเดียว เอากลองทัดลูกเดียว แล้วส่งฆ้องวงขึ้นไป ส่งฉิ่งขึ้นไป พอหลวงชาญเชิงระนาดจะยกระนาดขึ้นไปบ้าง ก็รับสั่งมาว่า "อ้ายเงินไม่ต้อง" หลวงชาญเชิงระนาดนั้นชื่อเงิน นามสกุล ผลารักษ์ ท่านจึงรับสั่งว่า "อ้ายเงินไม่ต้อง สุโขทัยไม่มีระนาด" เมื่อได้ประสพการณ์อย่างนี้ ข้าพเจ้าก็ติดใจอยู่ว่า เอ...พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวท่านทรงได้หลักฐานอะไรหนอที่ท่านว่าเครื่องห้าของสุโขทัยไม่มีระนาด ข้าพเจ้าข้องใจแต่นั้นมาแต่ก็ไม่ได้พูดอะไร เพราะว่าเวลานั้นก็ยังมีอายุน้อยอยู่ ยังไม่ถึงแก่เที่ยวค้นคว้าอะไร จนเมื่อมาถึงคราวสัมมนาที่สุโขทัยนี่แหละจึงกลับไปหวนคิดถึงเรื่องนั้นขึ้นมาอีก ก็แลเห็นได้ว่า พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวท่านคงจะทรงวินิจฉัยมาก่อนแล้วในเรื่องเหล่านี้ เพราะว่าข้าพเจ้าค้นไม่พบคำว่าระนาดเลย เพราะฉะนั้นจึงเข้าใจว่าวงปี่พาทย์เครื่องห้าในสุโขทัยนั้นคงจะยังไม่มีระนาด ส่วนเพลงที่บรรเลงในสมัยสุโขทัยก็หาหลักฐานปรากฏ

ได้ลำบากเต็มที มีอยู่เพลงหนึ่งที่สงสัยกันว่าจะเป็นเพลงสมัยสุโขทัย เพลงนั้นเป็นเพลงพื้นเมืองที่เราเรียกว่า เทพทอง เทพทองเป็นการแสดงพื้นเมืองแบบเดียวกันกับเพลงฉ่อย แต่ว่าถ้อยคำที่เขาเล่นเพลงพื้นเมืองเทพทองนี้หยาบโลนยิ่งกว่าการแสดงอะไรทั้งนั้น การเล่นที่ข้าพเจ้าได้เคยเห็นมา ไม่มีการเล่นใดจะหยาบโลนเท่าเทพทองเลย เพลงเทพทองนี้เมื่อได้เปลี่ยนแปลงวิวัฒนาการมาเป็นเพลงละคร มีปี่พาทย์รับขึ้นได้เรียกกันอีกอย่างหนึ่งว่าเพลงสุโขทัยบางท่านก็เรียกเพลงสุโขทัย บางท่านก็เรียกว่าเพลงเทพทอง เพราะฉะนั้นจึงสงสัยว่า การเล่นเพลงพื้นเมืองเทพทองนี้อาจจะมีมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย แต่ว่าเวลานั้นคงจะแสดงกันเป็นเพลงพื้นเมืองเท่านั้น ยังไม่เป็นเพลงดนตรี คือยังไม่มีปี่พาทย์รับ

ทีนี้มาถึงสมัยอยุธยา นัยว่ามีระนาดขึ้น แต่การที่มีระนาดขึ้นนี้เราก็จะต้องหาเหตุผลดูก่อนว่าเกิดระนาดขึ้นได้อย่างไร เมืองอยุธยานี้ ตามประวัติศาสตร์โดยมากเชื่อถือกันว่า สืบเนื่องมาจากอู่ทอง และสืบเนื่องมาจากทวาราวดีด้วย ทวาราวดีนั้นนักประวัติศาสตร์ก็กล่าวว่าชาวเมืองพูดภาษามอญมีวัฒนธรรมอย่างมอญโดยมาก มอญนั้นเครื่องดนตรีเขามีระนาดอยู่ ไทยอาจจะได้ระนาดมาตั้งแต่สมัยอู่ทองและมาอยู่ในอยุธยา ยังไม่ได้รวมกับสุโขทัยก็ได้ ครั้นเมื่อสุโขทัยมาขึ้นอยู่กับอยุธยาวงปี่พาทย์ก็ได้สัมพันธ์กัน เข้าใจว่าในตอนนี้เองที่ทำให้ปี่พาทย์สมัยอยุธยาเกิดมีระนาดขึ้นเป็นเครื่องห้าอย่างที่เราปฏิบัติกันอยู่ในสมัยนี้ นอกจากกลองซึ่งยังมีลูกเดียวอยู่เท่านั้นเอง ในสมัยอยุธยานั้นวงดนตรีต่าง ๆ ก็คงจะแบ่งเหมือนเดี๋ยวนี้ คือมีวงเครื่องสาย วงปี่พาทย์และมโหรี วงเครื่องสายนั้นอาจจะรวมวงกันไม่สู้จะเป็นหลักฐานมั่นคงนักก็ได้ แต่ว่าเท่าที่สังเกตดูรู้สึกว่าจะแสดงกันแพร่หลายมากอยู่ คือมีผู้สีซอ มีผู้ดีดจะเข้ และเล่นดนตรีอะไร ๆ กันแพร่หลายมากจนบางทีอาจบรรเลงจนเกินขอบเขต ถึงแก่เข้าไปใกล้พระราชฐานหรือสถานที่หวงห้ามก็ได้ จึงได้มีกฎมณเฑียรบาลห้ามไว้ว่า ไม่ให้สีซอเป่าขลุ่ยในเขตนั้น ๆ แล้วก็วางโทษไว้ต่าง ๆ ที่ก็แสดงว่าในสมัยอยุธยานั้นชาวเมืองเป็นนักดนตรีกันมาก และคงจะเล่นกันจนเกินขอบเขตดังกล่าว จึงได้มีกฎมณเฑียรบาลวางไว้อย่างนั้น แต่ถึงอย่างไรก็แสดงว่ามีวงเครื่องสาย

อยู่แล้ว ส่วนวงมโหรี ตามที่ทราบตามที่สมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรง ฯ ได้ทรงวินิจฉัยไว้ ว่าเป็นวงดนตรีสองอย่างเข้าผสมกัน คือวงบรรเลงพิณกับวงขับไม้ผสมกัน วงบรรเลงพิณคือผู้ดีดพิณไปด้วยร้องคลอไปด้วยมักใช้ในเวลาที่ไปเกี้ยวผู้หญิงที่ตนรัก บางทีก็ไปดีดพิณและร้องเพลงอยู่ตรงหน้าต่างคล้าย ๆ ของเสปญละกระมัง อย่างนี้เรียกว่าบรรเลงพิณเดี๋ยวนี้ทางภาคเหนือพวกที่ดีดพิณเพียะ เขาก็ดีดเวลาไปเกี้ยวพาราสีสาวที่ตนรักเช่นนี้เหมือนกัน แต่ว่าพิณในที่นี้จะเป็นพิณรูปร่างอย่างไรก็อยากที่จะสันนิษฐาน เมื่อข้าพเจ้าไปสัมมนาที่สุโขทัยได้เห็นรูปพิณที่หน้าบรรณปรางค์ด้านเหนือของวัดพระพายหลวง มีรูปคนดีดพิณ พิณนั้นรูปร่างเหมือนกระจับปี่ของเรา แต่ว่าคันสั้นไม่งอนโค้งเหมือนกระจับปี่ในสมัยนี้พิณก็คงจะเป็นรูปนั้น ส่วนอีกวงหนึ่งที่ผสมกับวงบรรเลงพิณให้เป็นวงมโหรีก็คือขับไม้ การขับไม้นี้เป็นวงดนตรีที่ใช้ในพระราชพิธีสมโภชต่าง ๆ เช่นเวลาขึ้นพระอู่เวลาสมโภชเศวตฉัตร เวลาขึ้นพระราชมณเฑียรเป็นต้น วงขับไม้นี้ยังใช้อยู่จนปัจจุบันนี้แต่บางงานเช่นพระราชพิธีฉัตรมงคลก็เลิกไปเสียแล้ว ยังเหลืออยู่เพียงเวลามีพระราชพิธีขึ้นระวางพระคชาธารเท่านั้น เช่นเมื่อขึ้นระวางพระคชาธารที่ชื่อว่า พระเศวตรสุรคชา-ธารที่จังหวัดยะลา ซึ่งนับว่าเป็นการบรรเลงขับไม้หลังที่สุด ในพระราชพิธีวงขับไม้นี้มีซอสามสาย คนไกวบัณเฑาะว์กับคนขับ เมื่อรวมกันเข้าทั้งสองวงจึงเป็นพิณซอสามสายไกวบัณเฑาะว์ และคนขับ ต่อเมื่อวิวัฒนาการมาอีกขั้นหนึ่งจึงได้เปลี่ยนบัณเฑาะว์เป็นโทนที่เรียกกันในสมัยโบราณว่า ทับ หรือสำหรับตีเป็นประกอบจังหวะ เพราะว่าบัณเฑาะว์นั้นตีได้แต่ปุง ๆ ปั๋ง ๆ ถึงจะดำเนินจังหวะก็ดำเนินไปอย่างไม่ค่อยจะถนัดถนี่นัก และไม่เป็นประโยควรรคตอนด้วย จึงได้เปลี่ยนเป็นโทน หรือทับ ส่วนคนขับก็เปลี่ยนเป็นคนร้องเพิ่มกรับขึ้นมาอีกอย่างหนึ่งคือกรับพวงให้คนร้องตี รวมแล้ววงมโหรีตามที่สมเด็จกรมพระยาดำรงได้ทรงสันนิษฐานก็มีพิณ (คือกระจับปี่) ซอสามสาย ทับ และกรับพวง คนร้องเป็นผู้ตี ดังปรากฏตามภาพที่ห้องนิทรรศการข้างบนนั้นเป็นหลักฐานวงมโหรีนี้ได้วิวัฒนาการมา เรื่อย ๆ

บัดนี้จะกลับไปพูดถึงวงปี่พาทย์อีกครั้งหนึ่ง วงปี่พาทย์เครื่องห้านั้นก็คงมีอยู่อย่างเดิมไม่เปลี่ยนแปลงใช้กันต่อมาจนถึงสมัยหลัง ๆ และการบรรเลงก็บรรเลงเพียงขับกล่อมเท่านั้น ส่วนมโหรีถึงแม้จะได้วิวัฒนาการโดยนำเอาระนาดของวงปี่พาทย์เข้าไปผสมก็ตาม การบรรเลงก็ยังอยู่ในเพลงประเภทขับกล่อมคือบรรเลงโดยไม่ได้ผสมกับการแสดงเลยในสมัยอยุธยานี้รู้สึกว่าจะเกิดเพลงอัตรา ๒ ชั้นมากที่สุดกว่าเพลงอัตราอื่น เพราะว่าเป็นสมัยที่เกิดการแสดงละครและเกิดการขับกล่อมเป็นวงมโหรีขึ้น เพราะฉะนั้นจึงต้องใช้เพลง ๒ ชั้น เพราะว่าเพลง ๒ ชั้นนี้ร้องขับกล่อมหรือร้องละครได้ดีกว่าเพลงชั้นเดียวที่มีมาแต่สมัยโบราณซึ่งเป็นเพลงจังหวะเร็ว เพลงจังหวะสั้นและเร็วอย่างเพลงชั้นเดียวย่อมไม่เหมาะกับการร้องเพลงหรือขับกล่อมเพลง ๒ ชั้นเป็นอัตราที่เหมาะสมที่สุด บทร้องมโหรีในสมัยโบราณนั้นมีลักษณะกลอนเหมือนบทกล่อมเด็ก ลักษณะกลอนของเพลงร้องต่าง ๆ ในบทมโหรีมีรูปร่างเหมือนบทกล่อมเด็กไม่มีผิด ข้าพเจ้าเข้าใจว่าเพลงมโหรีที่เป็น ๒ ชั้นสำหรับร้องขับกล่อมบำเรอพระยุคลบาทก็ดีหรือร้องกันในบ้านเจ้านายขุนนางต่าง ๆ ก็ดี อาจจะวิวัฒนาการมาจากการกล่อมเด็กนั่นเอง อย่างบทกล่อมเด็กที่ว่า

โอละเห่เอย มีนาลิเกต้นเดียวอะไร
ทั้งแม่กาแม่เหยี่ยว เฉี่ยวกันจะทำรัง
แม่กาบินมาก่อน แม่เหยี่ยวนั้นก็ร่อนมาที่หลัง
ใครจะเป็นเจ้าของรัง ร้อยชั่งแม่คนเดียวเอย

หรืออีกบทหนึ่งว่า

เชิญเถิดเจ้านอน กล่อมให้เจ้านอนในเปล
นอนเถิดเจ้ายอดเสน่ห์ แม่จะเห่ช้าให้เจ้านอน
อย่าตระหนกตกใจกลัว ทูนหัวแม่อย่าสะท้อน
แม่ซ้ออย่ามาหลอกหลอน กล่อมให้เจ้านอนเปลเอย

เพลงกล่อมเด็กมีรูปร่างลักษณะของกลอนอย่างนี้ ส่วนบทมโหรีที่ร้องในสมัยโบราณนั้นก็มีรูปร่างอย่างเดียวกัน อย่างเพลงถอยหลังเข้าคลองมีบทว่า

เจ้าเอยน้ำไหล	น้ำไหลเข้าคลองบ้านรี
ตัวเจ้ากับพี่	จะมาลงเรือด้วยกัน
พร้อมหน้าข้าไท	จะไปไหว้พระเกษมสันต์
ภาคหน้าได้พบกัน	ทุกชาติทุกชั้น ณ เจ้าเอย

รูปร่างกลอนเหมือนกับบทกล่อมเด็กไม่มีผิด อีกเพลงหนึ่งคือเพลงอังคาร บทร้องว่าดังนี้

เจ้าเอยอังคาร	วารศรีสิทธิโชคเอย
พี่ได้เจ้าทรามเชย	มาสมสู่เป็นคู่ครอง
ผีก็บนคนก็ใช้	จึงได้เจ้ามาร่วมห้อง
รักใครไม่เหมือนน้อง	เจ้านวลละอองของพี่เอย

รูปร่างของกลอนเหมือนกับลักษณะกลอนกล่อมเด็ก ชื่อเพลงอังคารนี้เป็นการเรียกย่อ ชื่อเต็มนั้นคือ อังคารสี่บท วิธีเรียกย่อสมัยโบราณกับสมัยเราไม่เหมือนกัน "อังคารสี่บท" ในสมัยโบราณนั้นเวลาเขาเรียกย่อเขาเอาคำหน้าเรียกว่า "อังคาร" แต่ว่าในสมัยเรานี้เราเรียกย่อเอาคำหลัง เรียกว่า "สี่บท" นี่ก็เหมือนกับคำว่ารับประทาน บางคนก็เอาคำหน้าใช้คำว่า "รับ" อย่างใครเรียกเรารับประทานอะไรก็มักจะตอบว่า ไม่รับหรือรับแล้วก็มี แต่บางทีก็ตอบว่าไม่ทานหรือทานแล้ว ก็เพราะว่าบางคนเอาคำหน้า บางคนเอาคำหลังเช่นเดียวกัน อังคารสี่บทโบราณเขาย่อเขาใช้คำว่าอังคารเฉย ๆ แต่สมัยเราใช้ว่าสี่บท

การร้องเพลงด้วยบทอย่างนี้ จะให้วงมโหรีลองร้องและบรรเลงเพื่อให้ท่านฟังเป็นตัวอย่างที่ข้าพเจ้าเรียกว่าวงมโหรีนี้เป็นวงมโหรีสมัยปัจจุบันหลัง ที่เราวิวัฒนาการมาแล้วซึ่งมีวงเครื่องสายเต็มทั้งวง คือ มีซอด้วง ซออู้ จะเข้ ขลุ่ย แล้วก็มีเครื่องในวงปี่พาทย์เข้าผสม แต่ว่าเครื่องปี่พาทย์ที่ผสมนั้น ต้องย่อส่วนให้เล็กลงเพื่อให้เสียงได้สมดุลย์กันกับเครื่องสาย แต่ว่าวงที่จะบรรเลงให้ท่านฟังนี้ได้ใช้วงปี่พาทย์ขนาดของวงปี่พาทย์จริง ๆ เพราะฉะนั้นเมื่อ

จะประกอบการแสดงจะต้องยกถอนออกกันลำบาก เข้าใจว่าท่านทั้งหลายคงจะได้เห็นจากห้องนิทรรศการข้างบนแล้วว่าวงมโหรีนั้น ทั้งฆ้องทั้งระนาดทั้งอะไร ๆ ที่มาจากวงปี่พาทย์ย่อส่วนเล็กลงกว่าที่อยู่ในวงปี่พาทย์ทั้งนั้น ข้าพเจ้าจะขอให้นักร้องและนักดนตรีลองร้องเพลงอังคารหรืออังคารสี่บทหรือที่เราเรียกว่าสี่บท ตามบทที่ข้าพเจ้าได้ว่าให้ท่านฟังเมื่อตะกี้ให้ฟังเป็นตัวอย่างต่อไปนี้

(ร้องเพลงและบรรเลงเพลงสี่บท)

ท่านจะสังเกตเห็นว่าการร้องเพลงอังคารหรืออังคารสี่บทที่ได้ร้องให้ท่านฟังไปแล้วนี้ เป็นการร้องเนื้อเต็มแท้ ๆ แสดงว่าในสมัยโบราณก็ร้องเนื้อเต็ม อย่างที่ได้พูดกันมาแล้วเมื่อสัมมนาตอนเช้าหมายความว่า การร้องเนื้อเต็มได้มีมาแล้วแต่โบราณ สมัยนี้เรามีความนิยมคนละอย่างจึงได้เปลี่ยนแปลงไปบ้าง โบราณนั้นเขาร้องพยายามที่จะให้ตรงทำนองมากที่สุด เขาไม่กลัวเรื่องถ้อยคำที่จะผิดเพี้ยนไป พ่ออาจจะเป็นผี หรือน้องอาจจะเป็นน่องไปก็ได้ เขาถือทำนองเป็นใหญ่ แต่ว่าสมัยนี้เราถือถ้อยคำชัดเจนเป็นเกณฑ์ เรารักษาเรื่องถ้อยคำกันมากขึ้น การร้องจึงต้องดัดแปลงไปบ้างเล็ก ๆ น้อย ๆ แต่ถึงอย่างไรก็แสดงให้เห็นว่าโบราณเขาร้องเนื้อเต็มกันมาแล้ว แล้วเราค่อยเพิ่มศิลปะของเพลงให้มากขึ้น เพิ่มเอื้อนมากขึ้น วิธีเอื้อนนี้ก็คือศิลปะอย่างหนึ่งที่ตบแต่งให้เกิดความไพเราะสวยงาม เหมือนอย่างกับลายเขียนที่ทำให้เกิดกนกเกิดแง่งอนมีสะบัดมีพริ้วต่าง ๆ ให้เกิดความสวยงามด้วยลาย แต่ว่านี่ให้เกิดความสวยงามด้วยเสียง ถ้าจะให้เกิดการพริ้วต่าง ๆ เพื่อความสวยงามของศิลปะของการร้อง หากจะเอาถ้อยคำเข้าไปบรรจุไว้มันก็สะบัดไม่ได้ ถ้าจะให้ได้มันก็เหมือนกับคำแขก เพราะเสียงที่แทรกแซงทั้งหมดต้องบรรจุคำเต็มไปทุก ๆ เสียง เพราะฉะนั้นวิธีทำให้เกิดศิลปะในการร้องให้ไพเราะขึ้นจึงต้องใช้เอื้อน เพราะว่าเอื้อนนั้นไม่มีถ้อยคำดัดทำนองให้เคลื่อนไหวมีลีลางดงามได้ตามความพอใจ การเอื้อนจึงได้เกิดขึ้นมาด้วยเหตุดังนี้ การเอื้อนจึงเป็นการตบแต่งให้เกิดความไพเราะขึ้นโดยรักษาถ้อยคำให้ชัดเจนด้วย แต่ก็ไม่ยากอะไร ถ้าเราจะร้องให้มีเนื้อเต็มก็เต็มได้ หรือเราจะร้องให้เอื้อนก็เอื้อนได้ ที่กล่าวมาเป็นการชี้ให้เห็นขั้นแต่ละขั้นที่สร้างศิลปะซึ่งย่อมจะเป็นอย่างนี้ทุกแขนง อย่างเพลงที่มีคำขึ้นต้น

ว่า "สายสมร" ของลาลูแบร์ที่ได้ขยายไว้ในห้องนิทรรศการข้างบนนั้นก็เหมือนกัน ถ้าเราแปลออกเราก็จะแลเห็นว่ามีเนื้อเกือบเต็มอย่างนี้เหมือนกัน ส่วนใดที่จะมีเอื้อนก็แทรกคำเข้าไปว่า น้องเอยหรืออะไร ๆ ที่เป็นสร้อยเท่านั้น ไม่มีเอื้อนเป็นคำคล้ายเออ ๆ อย่างสมัยนี้เลย ในสมัยอยุธยานั้น การร้องมโหรีมักเป็นเนื้อเต็มเสียโดยมากแม้แต่บทละครในสมัยอยุธยาครั้งแรก ๆ รูปร่างลักษณะของกลอนก็เป็นเหมือนอย่างบทกล่อมเด็กนี้เหมือนกัน คือเป็นลักษณะอย่างบทของละครโนห์ราและบทละครโนห์ราก็มีรูปร่างลักษณะเป็นแบบเดียวกันกับบทกล่อมเด็ก ข้าพเจ้าจะลองอ่านเรื่องมโนห์ราสมัยอยุธยาให้ฟังสักตอนหนึ่ง

เจ้าแม่ ลูกรักผู้เจ้ามโนห์รา
ร้อนนักเจ้าแม่อา ไปอาบน้ำที่ในกะพลุ้ยแก้ว
น้ำเย็นเจ้าหน้ามล แม่ใช้คนไปตักเอาไว้แล้ว
ไปอาบที่ในกะพลุ้ยแก้ว แล้วทากระแจะจวงจันทน์
ลูกเอยเจ้าทาทั้งน้ำอบ ตลบไปด้วยทั้งน้ำมัน
กระแจะจวงจันทน์ แม่แต่งเอาไว้ให้เจ้าทรง

รูปร่างของกลอนบทละครที่ร้องกันในสมัยนั้นก็รู้สึกว่าจะเป็นรูปร่างที่มาจากบทกล่อมเด็กทั้งนั้น บทละครโนห์ราตามตัวอย่างนี้เข้าใจว่าจะแต่งในราวสมัยสมเด็จพระนเรศวรถึงสมเด็จพระนารายณ์เพราะมีคำว่า "ญี่ปุ่นโกนหัว" อยู่คำหนึ่ง ในสมัยระหว่างสมเด็จพระนเรศวรถึงสมเด็จพระนารายณ์มีญี่ปุ่นโกนหัว ข้าพเจ้าจึงว่าบทละครนี้คงจะแต่งในสมัยนั้น คำญี่ปุ่นโกนหัวอยู่ในตอนที่แม่ของมโนห์ราเคืองว่านางมโนห์ราไม่เชื่อที่ห้ามไม่ให้ไปอาบน้ำ บทนั้นว่าอย่างนี้

เป็นหญิงเจ้าแม่อา อย่าทำกะลิงกะเลียด
ตัวเจ้ายังน้อยสักเท่าเขียด เจ้ามาวอนแม่จะมีผัว
เมื่อจะทอหูกไม่ถูกกัน มันจะเอาตะโกนมาโขกหัว
เจ้ามาวอนแม่จะมีผัว ลูกเอยจะยืนสักเท่าใด

ลูกเอยจะเลี้ยงเอาผัวแขก ลูกเอยจะเลี้ยงเอาผัวไทย
เลี้ยงไว้ให้หนำใจ ส่งให้ไอ้มอญมักกะสัน
ส่งให้ไอ้จีนปากมอด ให้มันกอดจนตายดั้น
ไอ้มอญมักกะสัน ส่งให้ญี่ปุ่นหัวโกน
เลี้ยงลูกชาวบ้านเอย อื่นใจยักษ์ใจโลน
ไอ้ญี่ปุ่นหัวโกนหนำใจผู้ เจ้ามโนห์รา

รูปร่างลักษณะกลอนตอนนี้ก็เป็นแบบเดียวกัน แต่ว่าเรื่องมโนห์รานี้เองในตอนท้าย ๆ รู้สึกคล้าย ๆ จะค่อย ๆ กลายมาเป็นกลอน ต่อมาบทละครก็กลายมาเป็นกลอนโดยตลอดอย่างที่เป็นอยู่ในปัจจุบันนี้ การวิวัฒนาการของบทละครเป็นมาเช่นนี้

ทีนี้ข้าพเจ้าขอข้ามมาถึงในสมัยรัชกาลที่ ๑ ทีเดียว ในรัชกาลที่ ๑ นี้การบรรเลงมโหรีเกิดนิยมนำเอาบทละครมาร้องกันบ้างแล้ว คือแทนที่จะเป็นบทแต่งเฉพาะเพลงอย่างที่กล่าวมา ก็คัดเอาบทละครเฉพาะบางบทมาร้อง การนำบทละครมาร้องมโหรีนี้คงจะเป็นในสมัยรัชกาลที่ ๑ หรือต้นรัชกาลที่ ๒ ก็ได้ เพราะบทที่นำมาร้องนั้นเป็นบทละครเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ หากว่าเป็นสมัยที่เกิดบทละครเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชการที่ ๒ ขึ้นแล้วก็คงจะใช้บทของรัชกาลที่ ๒ เป็นแน่ แต่นี่บทร้องนั้นก็ยังใช้เรื่องอิเหนาของรัชกาลที่ ๑ อยู่ จึงได้ว่าเริ่มใช้กันในสมัยรัชกาลที่ ๑ หรือต้นรัชกาลที่ ๒ ในตอนหลังเข้าใจว่าจะมีผู้มาต่อเติมเพิ่มเพลงลูกบทขึ้นบ้าง จึงได้มีออกลูกบทด้วยเพลงต่าง ๆ ที่ว่ามีผู้มาเติมในตอนหลัง ก็เพราะว่ามีหลักฐานอยู่ เช่นเพลงตามกวาง บทร้องว่า

เมื่อนั้น ระเด่นมนตรีรุ่งฟ้า
ครั้นล่วงสามยามเวลา ปักษีตื่นตาหากัน
ไก่ขันกระชั้นเสียงก้อง สวมสอดกอดน้องแล้วรับขวัญ
สะท้อนถอนใจจาบัลย์ ซบพักตร์ลงพลันทันที ฯ

แล้วก็บอกว่าออกลูกบทมะริกัน เมื่อมีลูกบทมะริกันก็ต้องแลเห็นว่ามีผู้มาต่อเติมเสริมแทรกลูกบทขึ้นในชั้นหลัง ไม่ใช่สมัยรัชกาลที่ ๑ เพราะว่าในสมัยรัชกาลที่ ๑ นั้น เพลงหรือกลองฝรั่งก็ยังไม่เข้ามาแพร่หลายในเมืองไทย การร้องเพลงมโหรีโดยนำเอาบทละครเรื่อง-อิเหนามาร้องแล้วก็ออกลูกบทนี้ ข้าพเจ้าจะให้ท่านฟังเป็นตัวอย่างสักเพลงหนึ่ง เพลงนี้ในตำรามโหรีบอกว่าเป็นเพลงฉิ่ง คือต้นเพลงฉิ่ง แล้วออกลูกบทจีนขิม จีนขิมนี้หมายความถึงเพลงขิมใหญ่ เพราะว่าเพลงขิมใหญ่นี้เป็นเพลงในสมัยโบราณสมัยอยุธยา ส่วนจีนขิม-เล็กนั้นพระประดิษฐ์ไพเราะ (ครูมีแขก) ได้มาแต่งขึ้นในชั้นหลังอีกเพลงหนึ่ง ข้าพเจ้าจะให้ลองร้องเพลงต้นเพลงฉิ่งตามบทละครเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ แล้วออกลูกบทจีนขิมใหญ่

(ร้องและบรรเลงเพลงต้นเพลงฉิ่ง ออกเพลงขิมใหญ่)

นี่เป็นการออกลูกบทเพลงจีนขิมที่มีอยู่ในตำรามโหรี ที่เรียกว่า "ลูกบท" ก็หมายความถึงเพลง-เล็ก ๆ ที่บทเพลงต่อท้ายเพลงใหญ่ซึ่งถือเสมือนเป็นเพลงแม่ บทเพลงที่ต่อท้ายนี้ต้องเป็นเพลงเล็กกว่าจึงเป็นเพลงลูกบท ที่ว่าขนาดเล็กว่านี้ไม่ได้หมายความถึงเพลงนั้นสั้นยาวกว่ากันหากแต่หมายความถึงอัตราหรือประเภทของเพลงเล็กกว่ากัน เช่น ร้องหรือบรรเลงเพลง ๓ ชั้น แล้วออกเพลง ๒ ชั้น เพลง ๒ ชั้นนี้เล็กกว่า ๓ ชั้น โดยอัตราก็เป็นลูกบท หรือร้องเพลงต้นเพลงฉิ่ง ๒ ชั้น แล้วออกลูกบทด้วยเพลงขิมใหญ่ ซึ่งเป็น ๒ ชั้นเหมือนกัน เพลงขิมใหญ่ก็ถือเป็นลูกบทได้ เพราะเพลงภาษาถือว่าเป็นประเภทที่เล็กกว่าแม้จะเป็นสองชั้นด้วยกัน ขอกลับไปพูดถึงเรื่องเครื่องดนตรีอีกที ในสมัยรัชกาลที่ ๑ นี้ได้เพิ่มกลองทัดขึ้นอีกลูกหนึ่งสำหรับในวงปี่พาทย์ จึงเป็นอันว่าวงปี่พาทย์มีกลองทัดขึ้นเป็น ๒ ลูกแล้ว ในสมัยรัชกาลที่ ๒ สิ่งที่ได้เปลี่ยนแปลงขึ้นก็คือมีปี่พาทย์บรรเลงประกอบเสภาขึ้น ที่จริงเรื่องนี้ข้าพเจ้าเคยพูดมาแล้วเมื่อคราวงานครบรอบ ๒๐๐ ปี ของกรุงศรีอยุธยา แต่ว่าเนื่องจากงานนี้เป็นงานมูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย จึงจำต้องพูดอีกครั้งหนึ่ง แต่เดิมนั้นการขับเสภาไม่มีดนตรีสิ่งใดประกอบ หมายความว่าขับเสภากับขยับกรับเฉย ๆ เท่านั้นเอง ไม่มีปี่พาทย์ไม่มีอะไร ต่อมาจะทรงเห็นว่าคนขับเสภานี้เหนื่อย

มากนักไม่มีเวลาที่จะพักผ่อนจึงโปรดเกล้าฯ ให้นำปี่พาทย์เข้ามาประกอบในการขับเสภา หลักฐานในเรื่องนี้ก็มีอยู่ในคำไหว้ครูเสภาซึ่งแต่งในรัชกาลที่ ๒ นี้ บทนั้นมีว่า

เมื่อครั้งจอมนรินทร์แผ่นดินลับ เสภาขับยังหามีปี่พาทย์ไม่
มาถึงพระองค์ผู้ทรงชัย จึงเกิดคนดีในอยุธยา

วรรคท้ายนี้บางท่านว่า "จึงเกิดมีขึ้นในอยุธยา" แผ่นดินลับก็หมายความถึงแผ่นดินพระพุทธยอดฟ้า เพราะว่าบทนี้แต่งขึ้นในรัชกาลที่ ๒ "เมื่อมาถึงพระองค์ผู้ทรงชัย" ก็หมายความถึงรัชกาลปัจจุบันของเวลานั้นก็คือรัชกาลที่ ๒ ซึ่งเพิ่งจะมีปี่พาทย์ประกอบเสภาขึ้น นี่ก็เป็นหลักฐานอันหนึ่งที่เชิดชูพระเกียรติและพระปรีชาของพระองค์ท่านในด้านดนตรี การที่บรรเลงปี่พาทย์ประกอบเสภานี้ ทีแรกทีเดียวก็เป็นเพลงหน้าพาทย์อย่างประกอบละคร คือมีเชิดมีกราวอะไรต่าง ๆ อย่างที่สุนทรภู่ว่า "ส่งกราวเชิดเพลงโหน่งเหน่งไป" นั่นแหละ ต่อมาก็เพิ่มร้องอย่างละครขึ้นอีก ขับเสภามาถึงบทตอนไหนควรจะร้องเพลงอะไรก็ร้องและบรรเลงเพลงนั้น แต่ว่าในตอนหลังได้เปลี่ยนเป็นเพลง ๒ ชั้นธรรมดา โดยไม่ต้องคำนึงถึงเพลงละคร หมายถึงเพลง ๒ ชั้นทั่วไป จะเป็นเพลงมโหรีหรือเพลงอะไรก็ได้เอามาร้องส่งในการขับเสภา นอกจากนั้นยังทรงเห็นว่าการร้องเพลงและขับเสภานี้บรรเลงภายในอาคาร ใช้ตะโพนและกลองออกจะกึกก้องไปหน่อย จึงได้งดเสียไม่ใช้ตะโพนและกลอง โดยเพิ่มสองหน้าขึ้นอีกอย่างหนึ่งสำหรับตีเวลาขับร้องหรือบรรเลงดนตรีแทนตะโพน "สองหน้า" นี้ก็คือเปิงมาง ที่ใช้ในขบวนแห่พยุหยาตรา ที่คนตีซึ่งเรียกว่าจ่ากลองเขาตีเวลาประกอบกับกลองขณะดังตึ้งเปิ้ง ๆ นั้น เอามาติดข้าวสุกถ่วงหน้าให้มีเสียงต่ำแล้วตีเป็นหน้าทับเรียกในกรณีนี้ว่า "สองหน้า" การร้องเพลง ๒ ชั้นในการขับเสภารับความนิยมมาตลอดรัชกาลถึงรัชกาลที่ ๓ ตอนปลายรัชกาล พระประดิษฐ์ไพเราะ (ครูมีแขก) ได้เริ่มแต่งเพลง ๓ ชั้นขึ้นเป็นคนแรก ก็เป็นที่นิยมกันทั่วไปในวงการดนตรี ที่จริงการร้องหรือการบรรเลงเพลง ๓ ชั้นนี้ได้มีมาตั้งแต่อยุธยาแล้วการร้องก็คือการเล่นสักวา การเล่นสักวาต้องร้อง ๓ ชั้นกันมาแล้วแต่ไม่ได้มาอยู่ในวงการดนตรี มีแต่เพลงร้องเท่านั้น ส่วนเพลงดนตรีคือเพลงปี่พาทย์ก็มี ๓ ชั้นกันมาแต่โบราณกาลเหมือนกัน คือเพลงตระโหมโรงก็เป็น ๓ ชั้นอยู่แล้ว แต่ว่าใน

วงการร้องส่งไม่มีเพลง ๓ ชั้น พระประดิษฐ์ ฯ เป็นผู้ริเริ่มขึ้นก่อนจึงได้เป็นที่นิยมเพลง ๓ ชั้น ใช้เป็นเพลงร้องส่งกันในวงการดนตรีทั่วไป เมื่อการร้องส่งทั่วไปนิยมเพลง ๓ ชั้นกันขึ้นแล้ว ในการขับเสภาซึ่งเคยใช้เพลง ๒ ชั้นก็เลยเปลี่ยนเป็นเพลง ๓ ชั้นไปด้วย เพลงที่ขับร้องในเสภานั้นถือเป็นแบบแผนกันอยู่ว่าเมื่อโหมโรงแล้วจะต้องร้องส่งเพลงพม่า ๕ ท่อนเป็นเพลงแรก แล้วจึงเพลงจรเข้หางยาวสีบท บุหลัน ปฏิบัติกันมามักจะเป็นอย่างนี้ทั้งนั้น และเพลงเหล่านี้ก็เลยกลายเป็น ๓ ชั้นในการร้องประกอบกับขับเสภาตลอดมา เพลงพม่า ๕ ท่อน โดยมากก็มักจะใช้เนื้อร้องตอนขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้าง เพราะการขับเสภาตอนขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้างเข้าห้องแก้วกิริยานี้มักจะเป็นที่นิยมแพร่หลายมาก เพลงแรกก็จะถึงบทที่จะร้องเพลงพม่า ๕ ท่อนก่อน เพลงพม่า ๕ ท่อนในเรื่องของการขับเสภาจึงได้เป็นเพลงอันดับแรก ข้าพเจ้าจะให้ร้องเพลงพม่า ๕ ท่อน ๓ ชั้นให้ฟังเป็นการสลับให้แลเห็นว่าการขับเสภาและร้องเพลงพม่า ๕ ท่อน ๓ ชั้นนั้นเป็นอย่างไร และเพื่อให้ท่านฟังเสียงว่า "สองหน้า" ที่ได้ประดิษฐ์ขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๒ และใช้กันต่อมาจนเป็นประเพณีว่าเมื่อบรรเลงเสภาแล้วจะต้องใช้สองหน้า ไม่ใช้เครื่องประกอบจังหวะอย่างอื่นเป็นวงมโหรีเขาใช้โทนรำมะนา แต่ว่าในวงการเสภานี้ใช้สองหน้า

(ร้องและบรรเลงเพลงพม่า ๕ ท่อน)

นี่เป็นการร้องเพลงพม่า ๕ ท่อนประกอบเสภา ต่อมาในชั้นหลังจะเป็นด้วยความนิยมฟังเสภาน้อยลงไปหรือจะหาผู้ขับเสภาดี ๆ ได้ยาก การขับเสภาจึงได้หายไปจากวงการดนตรี แต่ว่าเพลงที่ร้องส่งตามแบบแผนของเสภายังคงอยู่ เพียงแต่ร้องแล้วดนตรีรับกันเฉย ๆ เท่านั้นเอง ส่วนลำดับเพลงยังดำเนินเช่นเดียวกับมีเสภาอยู่ คือเริ่มด้วยพม่า ๕ ท่อน จรเข้หางยาว สีบท บุหลัน ไปตามลำดับ ถึงรัชกาลที่ ๔ รู้สึกว่าวงการดนตรีเจริญขึ้นมาก เพราะว่ามีวงดนตรี โดยเฉพาะวงปี่พาทย์มากมายเหลือเกิน แต่การเปลี่ยนแปลงอื่นใดไม่มีมากนอกจากเกิดเพลง ๓ ชั้นขึ้นเป็นอันมาก นับว่าเป็นสมัยที่เพลง ๓ ชั้นได้รับความนิยมแพร่หลายและแต่งกันขึ้นมากที่สุด ครั้นถึงสมัยรัชกาลที่ ๕ มีสิ่งที่เกิดขึ้นในวงการดนตรี

อย่างหนึ่งคือปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ซึ่งเกิดขึ้นโดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้า กรม-พระยานริศรานุวัดติวงศ์ได้ทรงปรับปรุงขึ้นเพื่อประกอบกับละครของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว. หลาน กุญชร) ดังที่ได้ตั้งไว้ในห้องนิทรรศการแล้วจึงไม่จำเป็นต้องอธิบาย มาถึงรัชกาลที่ ๖ ได้เริ่มนิยมบรรเลงเพลงเถากันขึ้นอย่างแพร่หลาย เพลงเถาก็คือเพลงที่มีอัตราลดหลั่นกันตามลำดับ ถ้าจะเปรียบกับวัตถุต่างๆ ก็เหมือนมีวัตถุขนาดใหญ่ ขนาดกลาง ขนาดเล็ก ตั้งเรียงกันแต่ว่าจะต้องมี ๓ อันดับเป็นอย่างน้อย ที่จริงเถาจะมี ๔ อันดับ ๕ อันดับก็ได้ แต่ต้องเรียงตามลำดับไม่สับสนกัน เพลงเถาต้องเป็นเพลงเดียวกันแต่ต่างอัตรากัน เช่น เพลงเขมรพวง ๓ ชั้น แล้ว ๒ ชั้น และชั้นเดียว บรรเลงติดต่อกัน อย่างนี้เราก็เรียกว่าเพลงเถา เพื่อรักษาเวลาจึงจะไม่บรรเลงเป็นตัวอย่างให้ท่านฟังเพราะเรื่องเพลงเถานี้ท่านคงจะเข้าใจดีแล้ว คือการบรรเลงเพลงเดียวกันมีอัตราลดหลั่นกันตามลำดับลงไปไม่น้อยกว่า ๓ อันดับ แต่ว่าจะต้องบรรเลงติดต่อกันโดยไม่มีอะไรเข้ามาคั่น ถ้าหากว่าบรรเลงเพลง ๓ ชั้นแล้วไปออกลูกบทเสียก่อนจึงบรรเลง ๒ ชั้นอย่างนี้นับว่าเป็นเพลงเถา เพลงที่บรรเลงทีหลังนั้นก็กลายเป็นเพลงลูกบทไปไม่ใช่เถา เพลงเถาจะต้องไม่มีอะไรคั่น ต้องบรรเลงติดต่อกันไปจึงจะเรียกว่าเพลงเถา

ต่อไปนี้จะพูดถึงการบรรเลงที่ประกอบกับการแสดงบ้าง ดนตรีที่ประกอบการแสดงก็มีอยู่แต่ปี่พาทย์เท่านั้น การบรรเลงที่แพร่หลายที่สุดในสมัยอยุธยาก็บรรเลงประกอบละคร ในสมัยแรก ๆ นั้นก็เป็นอย่างละครที่ข้าพเจ้าได้อ่านบทเรื่องมโนห์ราแล้ว เพราะฉะนั้นบทละครอย่างนั้น วงปี่พาทย์ก็คงจะใช้วงปี่พาทย์อย่างโนห์รา คือมีฆ้องคู่ มีโทน มีกรับ มีกลอง ที่เราเรียกว่ากลองชาตรี ซึ่งสมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรง ฯ ท่านทรงเรียกว่าปี่พาทย์อย่างเบา เมื่อมาเกิดเป็นละครนอกขึ้นจึงได้ใช้วงปี่พาทย์อย่างธรรมดา แต่เพลงของละครนอกนั้นมักจะร้องเป็นเพลงชั้นเดียวบ้าง ๒ ชั้นที่เร็ว ๆ บ้าง เพราะลักษณะของละครนอกนั้นเป็นละครที่ต้องการตลกขบขัน ต้องการดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็ว บางทีท่านอาจจะสงสัยว่า เมื่อต้องการดำเนินเรื่องรวดเร็วแล้วต้องการตลกขบขันด้วย ๒ ลักษณะนี้อาจจะแย้งกันได้ แต่ความมุ่งหมายของการแสดงละครนอกทั้ง ๒ อย่างนี้ไม่ได้รวมกัน

เมื่อเวลาดำเนินเรื่องก็จะดำเนินเรื่องโดยรวดเร็ว แต่เมื่อถึงตอนที่จะแสดงตลกขบขันแล้ว ความรวดเร็วที่จะดำเนินเรื่องเขาตัดทิ้งทีเดียว เปลี่ยนมาแสดงด้านตลกขบขันอย่างเดียว บางตอนแสดงตลกกันอยู่เป็นชั่วโมง ๆ ก็มี วิธีการแสดงละครนอกเป็นอย่างนี้ เพราะฉะนั้นเพลงที่ร้องจึงมักจะเป็นเพลงค่อนข้างเร็ว ถึงแม้จะเป็นเพลง ๒ ชั้นก็มักจะเป็นเพลงที่มีจังหวะค่อนข้างเร็ว ครั้นภายหลังเมื่อเกิดละครในซึ่งเป็นละครที่เกิดขึ้นในพระราชฐานและเป็นละครที่ผู้หญิงแสดง เพลงที่ประกอบก็ต้องช้าและอ่อนโยนกว่าละครนอก เพราะละครในต้องการความสวยงามในทางศิลปะของการรำ ต้องการฟังเพลงไพเราะ ต้องการขนบประเพณี ไม่มุ่งตลกขบขัน เพราะฉะนั้นเพลงที่จะร้องประกอบการแสดงละครในก็ต้องช้ากว่า มีเชิงไพเราะมากกว่าเพลงที่ประจำละครจริง ๆ ตามแบบแผนเช่น โอ้ชาตรี โอ้ปี่ โอ้โลม ช้าปี่นี้ เมื่อเกิดละครขึ้นทั้ง ๒ อย่างทั้งนอกทั้งใน จึงต่างฝ่ายต่างแต่งแยกออกเป็นคนละอย่าง จึงได้มีชื่อเรียกเป็นที่หมายรู้กันว่าเป็นเพลงของละครประเภทใด อย่างโอ้ชาตรีก็มีโอ้ชาตรีนอกสำหรับละครนอก โอ้ชาตรีในสำหรับละครใน ฯลฯ เรียกกันไปตามลักษณะของละครซึ่งแตกต่างกัน เพลงของละครในบางเพลงคิดยืดออกมาจากเพลงของละครนอกอีกเท่าตัวก็มีบ้างบางเพลง แต่บางเพลงก็คิดแต่งขึ้นใหม่เป็นคนละเพลงทีเดียวเช่น เพลงปี่นตะลิ่งนอกกับปี่นตะลิ่งในก็เป็นคนละเพลงไม่ได้ยืดขยายจากกัน แต่ลักษณะจังหวะนั้นช้าเร็วแตกต่างกัน ส่วนเพลงโอ้ปี่นั้นยืดขยายจากกันขึ้นอีกชั้นหนึ่งแท้ ๆ ทีเดียว โอ้ปี่นอกจังหวะค่อนข้างเร็วหน่อย แต่โอ้ปี่ในช้ากว่า ข้าพเจ้าจะลองให้ร้องและบรรเลงให้ท่านฟัง เพลงโอ้ปี่นอกเปรียบเทียบกับเพลงโอ้ปี่ในเป็นตัวอย่าง

(ร้องและบรรเลงเพลงโอ ปี่นอกและโอ้ ปี่ใน)

นี่เป็นการเปรียบเทียบระหว่างเพลงโอ้ปี่นอกกับโอ้ปี่ในเพื่อให้ท่านเห็นว่า โอ้ปี่นอกนั้นเกิดขึ้นก่อน เพลงโอ้ปี่ในนั้นเกิดขึ้นทีหลัง แต่งขยายทำให้วิจิตรพิสดารขึ้นไปอีกชั้นหนึ่ง

ทีนี้มาพูดถึงการบรรเลงประกอบการแสดงบ้าง และเพลงที่สำคัญในการบรรเลงประกอบการแสดงก็คือเพลงหน้าพาทย์ เพราะว่าเพลงหน้าพาทย์เป็นสิ่งสำคัญของการบรรเลงและการแสดงโขนละคร เวลาบรรเลงประกอบโขนละครนั้นถ้าหากเป็นเพลงหน้าพาทย์

ที่ตายตัว คือเพลงที่สั้นยาวไม่ได้ มีความยาวเท่าไรก็จะต้องคงอยู่เท่านั้น เช่น เพลงตระนิมิตรหรือเพลงเสมอต่าง ๆ เป็นต้น เพลงเหล่านี้ตัวละครจะต้องรำตามหน้าพาทย์นั้นจริง ๆ จะตัดให้สั้นหรือเติมให้ยาวไม่ได้ แต่ถ้าเป็นหน้าพาทย์ที่สั้นยาวได้ เช่นเพลงจำพวกเพลงช้าเพลงเร็ว, กราวนอก, กราวใน, เพลงพวกนี้ปี่พาทย์จะต้องดูตัวละคร ต้องรู้ท่าตัวละครด้วยว่าเขาจะเปลี่ยนเพลงเมื่อไร หรือเขาจะทำอะไร เช่นเวลาพระ นาง รำเพลงช้า ซึ่งในสมัยโบราณเขาไม่มีการซักซ้อมกัน ปี่พาทย์จะต้องรู้เอาเองว่าเขาจะออกเร็วเมื่อไร ถ้าเขาออกเพลงเร็ว ปี่พาทย์ก็จะต้องเปลี่ยนเป็นเพลงเร็วในทันที และเมื่อถึงเพลงเร็วแล้วตะโพนก็จะต้องตีเล่นไปตามท่าทางของตัวละคร ดังที่เรียกว่าซัดตะโพนหรือเล่นตะโพนซึ่งจะต้องให้กลมกลืนกันกับตัวละคร ตามธรรมดาเพลงเร็วแล้วต้องมีลงเพลงลา เวลาลงลานี้ตัวละครเขาลงเมื่อไรก็ได้ ปี่พาทย์จะต้องคอยดูว่า เขาจะลงลาเมื่อไร ถ้าเขาบอกท่าลงแล้วปี่พาทย์ต้องลงลาทันที ซึ่งไม่เหมือนกับปัจจุบันนี้ ปัจจุบันนี้เราซ้อมกันรำเพลงช้าแค่นั้นออกเพลงเร็วแค่นั้น หมดเพลงเร็วแล้วลงลา ยิ่งกว่านั้น เวลาจะลงลาปี่พาทย์จะต้องช่วยลงท้ายให้ด้วยแต่สมัยโบราณนั้นไม่มี ต้องดูท่ากันจริง ๆ การบรรเลงเพลงกราวนอกกราวในก็เหมือนกัน ผู้บรรเลงปี่พาทย์จะต้องคอยดูว่าความช้าเร็วเพียงไหนจึงจะพอเหมาะกับการเต้น และตะโพนกลองก็ต้องเล่นไปตามท่าทางของตัวโขนตัวละครนั้นด้วย เรื่องของการรำเพลงหน้าพาทย์เหล่านี้ผู้บรรเลงปี่พาทย์จะต้องรู้จักที่ท่าของละครอย่างชัดเจนทีเดียว โดยเฉพาะที่สำคัญก็คือผู้ตีระนาด กลอง ตะโพน ทั้ง ๓ คนจะต้องรู้จริง ๆ ข้าพเจ้าจะให้ท่านชมตัวอย่างโดยให้ มีตัวรำประกอบด้วย ในครั้งแรกนี้จะให้รำเพลงกราวในซึ่งเป็นการตรวจพลของยักษ์ คือมีไพร่พลแล้วก็มีแม่ทัพ เพื่อจะให้ท่านเห็นว่าวงปี่พาทย์หรือผู้ทำหน้าที่ตะโพน กลอง หรือระนาดจะต้องดูตัวรำด้วย จะบรรเลงไปอย่างสนุกสนานหรือโดยอิสระ ของตัวเองนั้นไม่ได้

(แสดงรำประกอบเพลงกราวใน)

นี่เป็นการแสดงให้เห็นว่าการบรรเลงประกอบตัวละครนั้นวงปี่พาทย์จะต้องทำอย่างไรบ้าง จะต้องคอยดูท่าทางของตัวแสดงและต้องคล้อยตามให้กลมกลืนกันอย่างไร ที่แสดงนี้เป็น

การแสดงตรวจพลอย่างย่อ เพราะว่าแสดงจริง ๆ นั้นนานกว่านี้อีกมากนัก มีท่าทางมากกว่านี้อีกหลายท่า

การแสดงละครนั้นโดยมากมักจะมีจับระบำ แต่ระบำในสมัยโบราณมักจะเป็นระบำเทวดานางฟ้า ระบำเทวดานางฟ้าก็มักจะร้องเพลงที่เรียกว่าระบำ ๔ บท ที่เรียกว่าระบำ ๔ บทก็เพราะว่าบทร้องนั้นเป็น ๔ บทจริง ๆ แล้วก็ร้อง ๔ เพลงด้วย คือบทแรกร้องเพลงพระทอง บทที่สองร้องเพลงเบ้าหลุด บทที่สามร้องเพลงบะหลิ่ม บทที่สี่ร้องเพลงสระบุหร่ง ส่วนเพลงบะหลิ่มกับสระบุหร่งอาจจะสลับกันได้ บางทีก็บะหลิ่มอยู่หน้า บางทีก็สระบุหร่งอยู่หน้า แต่ว่าพระทอง เบ้าหลุดนี้ยืนอยู่เป็นอันดับ ๑—๒ เปลี่ยนไม่ได้ ระบำ ๔ บท ๔ เพลงนี้ในสมัยโบราณบางทีบทหนึ่ง ๆ ยาวตั้ง ๒๐ คำกลอนก็มี ครั้นเวลาล่วงมา ๆ บทนั้นก็จะค่อย ๆ สั้นลงทุกที ๆ ในตอนหลังเหลืออยู่เพียงบทละ ๔ คำ ซึ่งนับว่าประหยัดอย่างเหลือเกินแล้ว แต่ก็ยังไม่พอ ต่อมาในสมัยหลัง ๆ เหลือเพียง ๒ บทคือ ๘ คำ และบางทียังร่นย่อยิ่งกว่านี้อีก โดยเหลือเพียงเพลงเดียว นี่เป็นวิธีการของการแสดงระบำตามแบบโบราณและวิวัฒนาการต่อ ๆ มา ถึงสมัยรัชกาลที่ ๕ เมื่อเกิดละครดึกดำบรรพ์ขึ้นจึงมีระบำที่พลิกแพลงออกไป โดยสมเด็จ ฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศ ฯ ได้ทรงเปลี่ยนแปลง เช่นระบำดาวดึงส์ ใช้ร้องด้วยเพลงตะเข็งเจ้าเซ็น หรือระบำท้ายเรื่องต่าง ๆ เช่น ท้ายเรื่องคาวีก็มี ระบำมอญแปลง หรือท้ายเรื่องสังข์ศิลป์ไชยมีระบำเหมราชเป็นต้น ซึ่งแตกต่างออกไปกว่าเดิมเป็นอันมาก มาในสมัยหลัง ๆ ยังมีระบำสัตว์ต่าง ๆ ขึ้นอีกเช่น ระบำม้าด้วยเพลงม้าโขยกหรือเพลงอัศวลีลา ระบำกวางด้วยเพลงมฤคระเริง ระบำนกยูงด้วยเพลงมยุราภิรมย์อะไร ๆ เหล่านี้ นี่เป็นเพลงระบำที่วิวัฒนาการกันในสมัยปัจจุบัน อย่างเรื่องที่เราได้สัมมนากันมาเมื่อเช้าก็มีตอนหนึ่งว่า ไม่ว่าเพลงหรืออะไรก็ต้องปรับให้เข้ากับรสนิยมของปัจจุบันด้วยเหมือนกัน ที่กล่าวมาก็เป็นเรื่องวิวัฒนาการมาตามกรณีแวดล้อมของกาลสมัย อย่างเพลงระบำนกยูง ถ้าหากเป็นสมัยโบราณก็จะต้องใช้เพลงแผละ เพราะว่าเรื่องของระบำหรือการร่ายรำของสัตว์มีปีกนั้นต้องใช้เพลงแผละทั้งนั้น เมื่อมาเป็นสมัยปัจจุบันเราก็ต้องปรับปรุงเพลงระบำให้เหมาะสมกับความนิยมของโลกขึ้น

โดยใช้เพลงมยุราภิรมย์ เพลงมยุราภิรมย์นี้ข้าพเจ้าได้แต่งขึ้นอย่างที่ท่านรองอธิบดีได้กล่าวมาแล้วว่า ทำขึ้นในโอกาสต้อนรับท่านซูการ์โนเมื่อมาเยือนประเทศไทย ในครั้งนั้นกรมศิลปากรได้แสดงละครเรื่องอิเหนาตอนย่าหรันตามนกยูง ในการแสดงละครตอนนั้นให้มีระบำนกยูงประกอบด้วย ข้าพเจ้าจึงได้แต่งเพลงสำหรับระบำนกยูงขึ้น ให้ชื่อว่ามยุราภิรมย์เพื่อจะให้สัมผัสกันกับเพลงที่มีอยู่เดิมคือเพลงอัศวลีลา เดิมข้าพเจ้าให้ชื่อว่าเพลงมยุราลีลาศ พอบอกหลวงวิจิตร ฯ เข้า หลวงวิจิตร ฯ บอกว่ามันจะเป็นสะพานผ่านพิภพลีลากับสะพานผ่านฟ้าลีลาศไป ข้าพเจ้าจึงได้เปลี่ยนเป็นมยุราภิรมย์ดังได้เรียกกันมาจนปัจจุบัน เพลงมยุราภิรมย์ที่ประกอบกับระบำนกยูงนั้นเป็นวิธีการอย่างหนึ่งที่ทำหรือวิธีการบรรเลงผิดแผกไปจากที่มีอยู่ในสมัยก่อน ทำนองเพลงนั้นทีแรกข้าพเจ้าไม่รู้จะเอาเป็นหลัก แต่เมื่อตรองเห็นว่าเพลงเขมรไทรโยคของสมเด็จ ฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศ ฯ นั้นแพร่หลายเป็นที่รู้จักกันอยู่ดีแล้ว คนฟังติดหูกันแพร่หลายแล้ว ข้าพเจ้าจึงได้นำเอาทำนองตอนร้องว่า "ก้อก ก้อก กระโต๊งห่ง" ของเพลงเขมรไทรโยคมาใช้ในเพลงนี้อยู่เป็นอันมาก ขอให้ท่านลองฟังเพลงมยุราภิรมย์ประกอบระบำดู

(บรรเลงมยุราภิรมย์ประกอบระบำนกยูง)

นี่คือเพลงมยุราภิรมย์หรือระบำนกยูง ทั้งหมดเป็นการบรรยายเรื่องความเป็นมาของดนตรีไทยตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบันโดยย่อ ส่วนการเป็นไปในอนาคตนั้นจะเป็นอย่างไรก็ต้องคอยดูกันต่อไป แต่ข้าพเจ้าเชื่อว่าคงจะยิ่งยืนดียิ่งขึ้น ถ้าเราได้ช่วยกันกระทำตามหัวข้อที่ได้สัมมนามาแล้วเมื่อเช้า คือ "ส่งเสริมดนตรีไทยในด้านต่าง ๆ และการปรับปรุงดนตรีไทยให้ดีขึ้น" ข้าพเจ้าจึงขอยุติการบรรยายเรื่องความเป็นมาของดนตรีไทยแต่เพียงนี้

สวัสดี



พิมพ์ที่โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่าพระจันทร์ พระนคร
น.ส. อรุณี อินทรสุขศรี บช.บ., พณ.บ., ผู้พิมพ์ผู้โฆษณา ๒๕๑๕